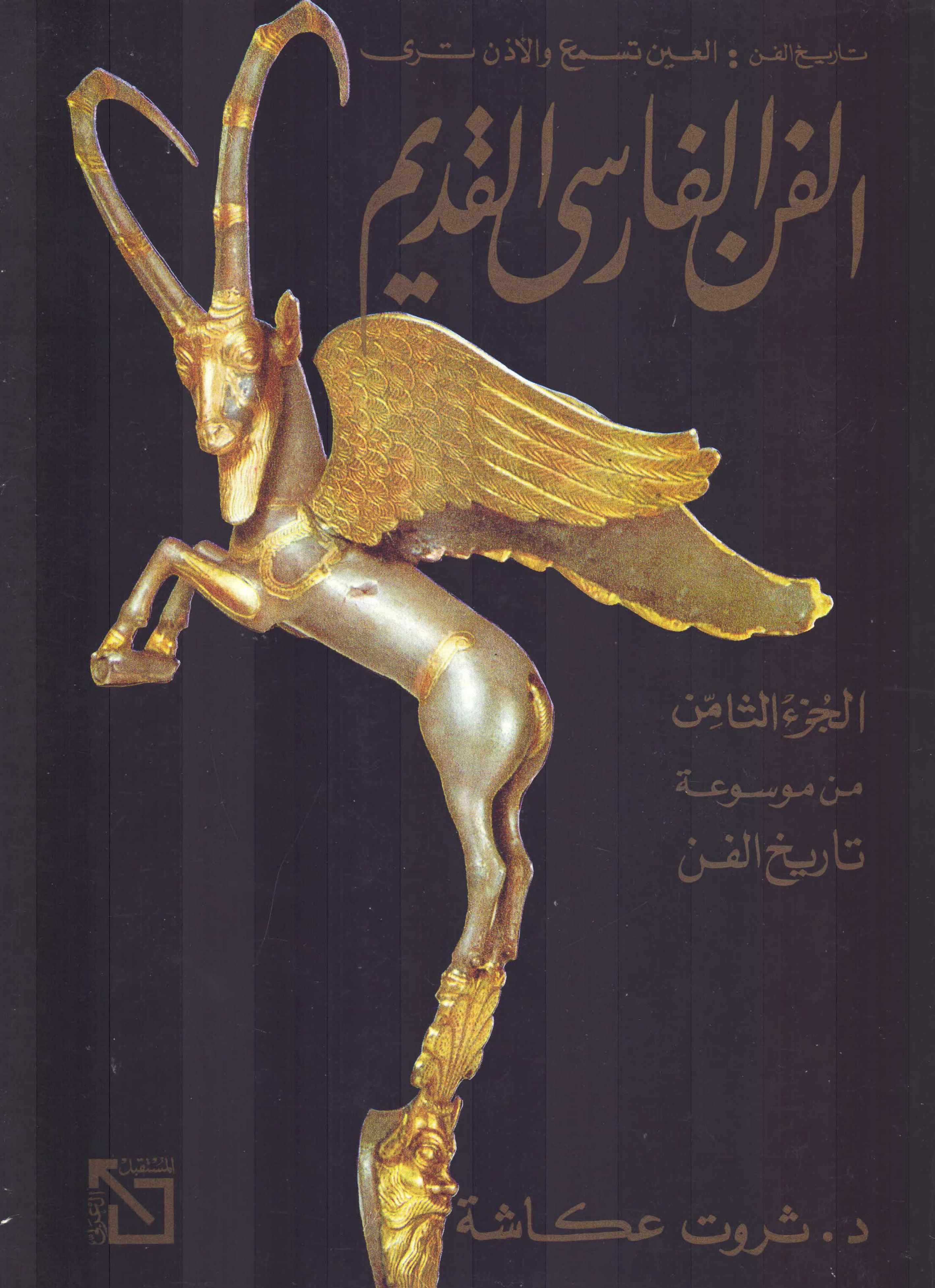

تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى
الفن الفارسى القديم
الجزء الثامن
من موسوعة
تاريخ الفن
د. ثروت عكاشة
المستقبل العربي

هذا الكتاب

يجول بنا الدكتور / ثروت عكاشة خلال موسوعة تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى » التى صدر منها تسعة عشر جزءاً فى مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة ، بادءاً بفن سكان الكهوف فى العصر الحجرى القديم ومختتماً بفنون القرن التاسع عشر . وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت إلى مطلع القرن الحالى : الفن المصرى ، فن العراق [سومر وبابل وأشور] ، والفن الفارسى القديم ، والفن الإغريقي ، والفن الروماني ، والفن البيزنطى ، وفنون العصور الوسطى ، والتصوير الاسلامي العربي والفارسي والتركى والمغولى ، والقيم الجمالية فى العمارة الاسلامية ، وفنون عصر النهضة الأوروبية [الرينيسانس والباروك] ، وفنون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . يضمّ هذا كله أجزاء ينقسم بعضها إلى مجلّدات تجمع إلى الحديث عن الأساليب الفنية فى تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصوّرة التى تسجل النماذج المختلفة التي اختارها الباحث لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير والفنون الدقيقة . وجميع مافى هذا الكتاب من صور ورسوم لم يكتف جامعها بما كتب عنها مُصْدراً بذلك عن أحاسيس غيره فحسب ، لكنه عنىّ نفسه فزار مواطنها ومقارّها ومعظم مايتصل بها فى المتاحف والمعارض والمساجد والكنائس والمعابد والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا ، يقوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجّل عن رؤية فيكون صاحب رأى كما كان من سبقوه ، قد يختلف معهم وقد يتفق ، فما جاء عن اتفاق ليس مردّه إلى أن الباحث ناقل وإنما هو اتفاق فى المشاهدة واتفاق فى الحكم ، وماجاء مخالفاً فهو رأيه الذى خالف به آراء من سبقوه . كذلك خصّ الموسيقى بكتاب مستقل يتسع لما يحتاج إليه هذا الفن الآسر من إيضاح .

وهذه الموسوعة التى يطالع منها القارىء هنا « جزءها الثامن » الذى تنفرد بنشره **دار المستقبل العربى** هى عمل اتسعت له سنين طويلة ، فلقد بدأه صاحبه منذ عام ١٩٦٣ . **ويختص هذا الجزء بالفن الفارسى القديم** فيعرضه الباحث موصولاً ببيئته التى عنها أخذ ومنها استنبط ، فيُثبت لهذا الفن أصالته معرّفاً بخصائصه ، ويرسى له أسسه التى قام عليها ، ويحصى له مميزاته التى برز فيها ، ويتحدث عن الفلسفة والأساطير والعقائد التى أوحت به حتى جلاّه فناً متميزاً له شأنه وإرهاصاته الأولى ، إلى أن تناول حقباته المتتالية بدءاً من فن الميديّين ثم فن الأخمينيين وفن البارثيين وفن الساسانيين .

وهذا العرض الأمين تقرؤه فى عبارة طليّة مشوّقة تطالعك بين فقراتها لوحات تزيد على ثلاثمائة وتسع وستين منها سبع لوحات ملوّنة ، تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارىء بياناً وافياً . وفى الكتاب إلى هذا زادٌ من مصطلحات فنية فى النحت والتصوير والزخرفة والنقش والعمارة والموسيقى وجد بعضها سبيله الى العربية على يد الباحث ، الذى حرص على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان ألا يُضفى عليها سمة التخصّص بل كان حريصاً على أن يكون قريباً ما أمكنه ذلك من جمهرة القراء ، فهذه أول موسوعة فى الفن يقدّمها للناس كافة بعد أن كان مثلها لايُقدم إلا للخاصة منهم .



تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى



الفن الفارسي القديم

الجزء الثامن

الدكتور ثروت عكاشة

الفن الفارسى القديم
الدكتور ثروت عكاشة

الطبعة الأولى ١٩٨٩

اللوحات الملونة
طبعت بمؤسسة رينبيرد للطباعة
بلندن
على نفقة المنظمة الدولية للتربية
والعلوم والثقافة (يونسكو)

الاخراج والاشراف الفنى
للفنانين عبد السلام الشريف
يوسف شاكر

دار المستقبل العربي
٤١ شارع بيروت: مصر الجديدة
ت: ٦٦٥٩٠٠ القاهرة

لوحة الغلاف
وعل مجنح من الفضة والذهب من روائع الفن الأخميني
القرن ٥ أو ٤ قبل الميلاد وبإذن من متحف اللوفر



إهــــداء

إلى أخى المستشار الفنان الشاعر

أحمد لطفى

عرفاناً بما بذل دون مأربٍ أو ترقّب ،

وبإخلاصه فى المشورة المجرّدة عن الهوى

وتقديراً لمواهبه الفنية الأصيلة .

ليس ثمة جهد يأخذ مكانه في الوجود دون عون الكثيرين ، ولذلك يتوجه صاحب هذه الدراسة بأعمق الشكر إلى وزارة الثقافة الإيرانية لما لقيه من تيسيرات جمة خلال جولته لزيارة المتاحف والمواقع الأثرية بإيران ، كما يُزجى الشكر إلى المتاحف الآتية لتفضلها بالتصريح بنشر الصور التى يتضمنها هذا الجزء . متحف طهران . معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو . المتحف البريطاني . متحف اللوفر . متحف دمشق . متحف بغداد . متحف الموصل . المديرية العامة للآثار بالعراق . وزارة التعليم والثقافة بتركيا . متحف استنبول . متحف كابول . متحف المتروبوليتان . متحف برلين . دار الكتب القومية بباريس . الكنز الإمبراطوري لأسرة شوسو إن في نارا باليابان . المتحف الملكي للفنون والتاريخ ببروكسل . متحف الإرميتاج بلينينجراد . المتحف القومي للفنون الشرقية بروما . متحف أرمينيا التاريخي . متحف جيميه . متحف نانسي . متحف ليون . ولترز آرت جاليري ببلتيمور . متحف الفن بمدينة كانساس . متحف كليفلاند للفنون . متحف الآثار بفلورنسا .

○ وللأستاذ الدكتور يحيى الخشاب أستاذ الأدب الفارسي بجامعة القاهرة سابقا شكر وتقدير عميقان ، فقد قام بالاطلاع على النص المكتوب قبل الطباعة وقدم ملاحظات قيمة كانت ضمانا للاطمئنان إلى سلامة المادة العلمية في هذا الكتاب . كما يتجّه بالشكر إلى الدكتور مايكل روجرز أستاذ الفن الإسلامي ومدير قسم الآثار الإسلامية بالمتحف البريطاني لمبادرته بالإجابة على ماوُجّه إليه من استفهامات علمية ، ثم لتفضّله بتصوير بعض آثار منطقة برسيبوليس خصّيصا لهذا الكتاب . ويذكر بالامتنان فضل الأستاذ سميح أنور سفير مصر السابق في طهران للمعاونة الصادقة التى قدمها في سخاء ، كما يشكر السيدة سهير عبد اللطيف على الجهد الدءوب والعون الصادق الذى بذلته في سبيل إعداد نص هذا الكتاب وصوره للمطبعة .

تمهید تاریخی

— ١ —
الهند ـــ أوربيون

على تلك الرقعة الفسيحة التى تمتد على ساحلي بحر قزوين والبحر الأسود شمالاً وعلى مشارف الخليج جنوباً ، والتى كانت معبرا للقوافل المنحدرة من سهول آسيا الوسطى إلى الهند والصين ، كانت ثمة دولة هى دولة فارس ، وكانت ثمة حضارة عتيقة يرجع تاريخها إلى آلاف خمسة من الأعوام . ومن قبل أن تخرج فارس إلى الوجود دولة ذات حضارة ، كانت ثمة دول أربع شرقية ، هى : خوزستان[١] وبابل وأشور وأورارتو[٢] ، كان لها هى الأخرى حضارتها . وكانت فارس الناشئة تربطها وتلك الدول الأربع صلات أفادت منها فارس في إقامة حضارتها وإثرائها .

ومع بداية الألف الثالث قبل الميلاد وفي سهل سوسيان [سوزيان] كانت نشأة دولة خوزستان « عيلام » ، التى اجتذبتها أرض الرافدين ، حتى عدّت وطنها امتدادا لتلك الأراضي ، وعبر الغزو وجدت حضارة بلاد مابين النهرين طريقها إلى تلك البلاد الناشئة عيلام ، وكان النصر الذى كُتب للعيلاميين على الأكديين حافزاً لسكان الجبال الذين كانوا ينزلون لولوبي[٣] وجوتي[٤] إلى تحقيق نصر مثله ، فإذا

(١) هى عيلام الواردة في التوراة .

(٢) أورارتو [أو أرارتو عند الأشوريين ، وأرارات عند العبرانيين ، والأرمن عند من بعدهم] شعب تربطه وشائج القربى بالحوريين الذين يتكلمون لغة قوقازية الأصل . ونشأت مملكة أورارتو أثناء النصف الثاني من القرن التاسع ق.م . في المنطقة المحيطة ببحيرة ڤان Van وامتدت خلال القرن الثامن ق.م . من بحيرة أورميا جنوبا حتى شواطىء البحر الأسود شمالا ، ومن نهر الأراكس شرقا إلى شمال سوريا حتى حلب وآسيا الصغرى غربا ، غير أن الميديين استولوا عليها في أوائل القرن السادس ، وكانت أورارتو مركزا هاماً لإنتاج المعادن .

(٣) اللولوبي : شعب جبلي كان يسكن الجزء الشمالي من جبال زاجروس وينتمي إلى الشعوب الزاجر عيلامية (من سلسلة جبال زاجروس التى تمتد من القوقاز شمالا حتى لورستان وعيلام جنوبا) امتدت حدود منطقتهم إلى بحيرة أورميا أو مابعدها شمالا .

هم كذلك يغيرون على بابل وينتزعونها من أيدى أربابها ويشرفون بهذا على الطريق المؤدي إلى غرب إيران حيث تمضي القوافل التجارية مابين فارس وبين بلاد الرافدين تحمل مع التجارة طابع الحضارة للأقاليم التي تختلف إليها .

ويحدثنا التاريخ أن ثمة شعوبا أخرى روسية أو تركستانية أو غير هؤلاء وهؤلاء ، ممن كانوا أكثر إيغالا في قلب آسيا الوسطى ، كانت على حظ من الثقافة ، وكانت لها نَقْلة إلى الشمال الشرقي من إيران حيث منطقة هيسار على مقربة من دامغان .

وقرب منتصف القرن الرابع عشر كانت الامبراطوريات الثلاث المصرية والآشورية والحيثية المتجاورة الحدود قد بلغت مرحلة السلام القائم على توازن القوى ، وإن لم يحل هذا بينهم وبين تبادل لكمات عاصفة بين آونة وأخرى ، ومايكاد الصراع يتوقف حتى يهرعوا إلى تبادل السلع فيما بينهم وحملها مع مايحملون من فكر وحضارة إلى جيرانهم الأقصر قامة وأقل طموحا كالكاشيين الذين تمثّلوا حضارة بابل بعد احتلالهم لها ، وكذلك الدويلات المينوية في كريت والمجتمعات السيكلادية في جزر بحر إيجه . ولكن الخطر مالبث أن أحدق بهذا الثالوث المسيطر وخاصة من جانب جحافل المهاجرين المتقاطرين على بلادهم من البدو المحاربين ساكني البراري الشاسعة في وسط أوراسيا الذين لايكفّون عن السلب والنهب ، والدائبي الزحف والحركة بحثا عن مراع جديدة أو أراض صالحة للزراعة . وإن فرّوا هم الآخرون أمام من يفوقهم بربرية وعنفا . ذلك أنه لم يكن يستقر حشد من هذه القبائل في منطقة حتى تلاحقهم هجمات قبائل أخرى تنحّيهم عن مكانهم أو عن شطره الأكبر بعد أن تحصرهم في مساحة ضيقة محدودة ، أو تمتزج بهم امتزاجا ، فإذا بالأخلاط الشعوبية تتكاثر خلال عمليات الإزاحة والتنحية والامتزاج التى لم تتوقف خلال فترة طويلة ، والتى تركت أثرها كذلك فيما يدعى بالشعوب « الهند ـــ أوربية » الذين كانوا يعيشون لوقت طويل في مناطق متجاورة . وقد أزاح لنا علم فقه اللغة المقارن الستار عن أمور ثلاثة ، أولها : أن اللغات الهند ـــ أوربية لم تكن في بداياتها المبكرة غير لهجات مشتقة من أصل واحد تتكلمها شعوب لم تكن تنتمي كلها إلى جنس واحد من وجهة النظر الأنثروبولوجية . وكانت هذه الشعوب تعيش في مناطق شاسعة متجاورة وإن كانت كل منها واضحة المعالم والحدود . وثانيها : أن هذه الشعوب قد بلغت مستوى واحدا من المدنيّة ، وثالثها : أنه عندما اضطرت الهجرات العديدة المتتالية للشعوب الهند ـــ أوربية إلى التفرّق والامتزاج بغيرهم زادت الفروق

وقد أطلق على بلادهم في عصر مملكة أورارتو [القرن الثامن ـــ السابع ق.م .] اسم « زامّوا » وهو اسم إحدى قبائلهم . والراجح أن سكان الكرج ينحدرون من الفرع اللولوبي الذى استوطن الشمال ، ويبدو أن مملكة قوية من « اللولوبي » بدأت تظهر في أواخر الألف الثاني ق.م . واشتبكت في صراع مع الأشوريين ، ثم اختفى هذا الاسم منذ القرن التاسع ق.م . وحل محله اسم زامّوا .

(٤) الجوتيون : شعب جبلي ينحدر من أصل زاجر ـــ عيلامي ، كان يعيش في الجزء الأوسط من جبال زاجروس ، وهو الذى أسقط حكم الأسرة الملكية الأكدية حينما أغار على منطقة مابين النهرين في أواخر الألف الثالث ق.م .

بين هذه اللهجات زيادة ظلت تكبر حتى حوّلتها إلى لغات مختلفة ، وإن بقى من الممكن الكشف عن تشابه المفردات والنطق بين اللغات الهند ــ أوربية ، برغم التأثيرات التى لحقت بكل لغة من اللغات الهند ــ أوربية على امتداد التاريخ من أجناس ذات لغات أخرى ، هذا إلى أن عناصر هند ــ أوربية قد تسلّلت إلى لغات أجنبية كاللغات السامية والحامية والسومرية .

على أنه من اليسير تحديد المواطن الأساسية للهند ــ أوربيين ؛ فقد كانوا أقواما شبه رُحلًّ ، لا يستقرّون في مكان . وقد تفرّقت مجموعاتهم في فترات متتالية ، ومع ذلك فمن الممكن أن نفترض أن بعضهم قد تمسّك بالبقاء في وطنه الذى كان مُنطلق الهجرة ، وأن هذا الموطن يقع في أواسط آسيا الذى بدأت منه الهجرات المتجهة إلى المنطقة الواقعة شمالى البحر الأسود والقوقاز ، وهى المنطقة المسمّاة «أريانا ڤيجو» أى موطن الآريين الذين ندعوهم الآن الهند ــ إيرانيين .

وتؤكد المعالم والعلاقات اللغوية صحّة الأحداث التاريخية التى تتحدّث عن أن النواة الهند ــ أوربية قد انشطرت أول الأمر إلى شطرين مع انقسامات أخرى أقل شأنا . زحفت في المرحلة المبكرة قبائل الشطر الأول نحو الغرب والجنوب الغربي ، بينما اتجهت قبائل الشطر الثاني صوب الشرق والجنوب الشرقي . وما من شك في أن انتشار قبائل الشطرين على هيئة المروحة قد ترتّب عليه نوع من التطابق والتداخل فيما بينها . ويمكن القول بأن الشطر الشرقي «الآري» يضم الشعوب التى تتكلم اللهجات الإيرانية كالإيرانية القديمة والميدية والسكوذية والإيرانية الوسطى بما في ذلك اللهجات الهندية ، على حين يضم الشطر الغربي الشعوب الناطقة بالحيثية الجديدة والفريجية واليونانية والإلليرية والإيطالية والكلتية والجرمانية .

وكذلك نزحت شعوب أخرى من الحوريين والكاشيين(٥) والميتانيين من الغرب إلى إيران خلال الألف الثاني قبل الميلاد ، وأقامت جسراً بين البحر المتوسط وزاجروس ، كما اضطرت الحروب المستعرة بين أشور وبابل شعوباً أخرى إلى النزوح من الشرق إلى إيران .

(٥) Kassites استولوا على بابل بين ١٧٤٦ ، ١١٦٩ ق.م.

ــ ٢ ــ
الجنس الآرى

هكذا كان الإيرانيون شعبة من الجنس الهند أوروبي المعْروف بالجنس الآري ، أى «النبيل» ، ينطقون بلسان قريب الشبه بلغة الهند الڤيدية . ومن بين قبائل الشعوب الهند أوروبية استقر الإيرانيون بعيداً بشرق أوراسيا سواء في إيران أو في وديان نهر السند أو في تركستان الصينية .

ولم يرد ذكر للإيرانيين قبل القرن التاسع ق . م . ، وإن ظهر اسم «پارسو» أو البارسيين الذين كانوا يقطنون جبال كردستان ، كما ظهر لأول مرة اسم «الماداي» أو الميديين سكان السهل عام ٨٣٧ ق . م . خلال حملة قام بها الملك الأشوري شلمنصَّر الثالث . وبعد مائة عام من ذلك التاريخ غزا الميديون الهضبة الفارسية مؤسسين امبراطورية ميدية .

وهكذا نجد أن الشعوب التى استوطنت إيران ، كانوا قد نزحوا إلى تلك الأرض في الألف الأول قبل الميلاد ، يدلنا على ذلك أننا لم نجد ذكرا للفرس والميديين في تاريخ إيران إلّا مع النصف الثاني من القرن التاسع حين نزلوا غربيها ، وأن هؤلاء قوقازيو الأصل نزحوا إلى إيران سالكين الطريق نفسه الذى سلكه من بعدهم السقيثيون[٦] أو [السكوذيون] والسيمريون[٧] بقرون ثلاثة .

ومن المؤرخين من يرى أن هؤلاء القوقازيين انحدروا إلى إيران من الشمال الشرقي من مشارف بحر

(٦) Scythians السكوذيون : شعب من أصل إيراني وفد على غرب آسيا من جنوب روسيا عبر القوقاز ، وجاء ذكرهم في الكتاب المقدس والنصوص الأشورية والأورارتية ، كما ذكرهم هيرودوت أيضا ، وكان يطلق عليهم اسم «اسكوذا» . وقد أغاروا على آسيا الغربية خلال القرن الثامن ق.م. وهم شعب من البدو الرحل ، وكان من بينهم قبائل محاربة تخدم تحت إمرة زعمائها كجنود مرتزقة ، وتقاتل لحساب الأشوريين والميديين مقابل غنائم الحرب ، واستمرت غاراتهم على المنطقة الممتدة من

آرال ، حيث كان ينزل الهند الآريانيون الذين ولّوا وجوههم شطر الهند ، كما أن منهم من يرى أن ذلكما الطريقين اللذين يسايران بحر قزوين كانا معبريهم إلى تلك البلاد ، وإلى ذلك تشير بعض الآثار التاريخية .

وما من شك في أن هذه القبائل النازحة ، والتى استقرت بعدُ في إيران ، كانت تنتظم جماعات عُرفت بالقوة والبطش ، إذ كانت حياتهم في ترحالهم وسعيهم وراء القوت ينتزعونه انتزاعا ويغالبون عليه ، لذا كان اعتمادهم على سواعدهم . وكان هؤلاء الرُّحل يحملون معهم نساءهم وأولادهم ويسوقون بين أيديهم قطعانهم ولا يحطّون إلّا حيث الخصب ، وسرعان ماكانوا يبادلون أصحاب الأرض المقيمين نفعاً بنفع لينزلوا لهم عن جانب من الأرض يفلحونه هم لقاء مايؤدونه من خدمات ، ولكنهم كانوا لايلبثون أن يزاحموا الأهلين في حقهم ويغلبوهم عليه ، وإذا هم بعد قليل سادة الأرض . وهذا الصراع الدائب بين المقيم والوافد كان سمة من سمات ذلك العصر ، ولقد رأينا أثره في اختفاء مدن إلى غير رجعة ، وانزواء أخرى إلى حين ، ثم عودتها للظهور .

وقد كُتب على أية حال لمراكز أربعة من إيران أن تأخذ حظها في الظهور وقتذاك ، هى : سيالك وخورفين وحسنلو وأملاش . وكانت أسبق هذه الأربعة إلى الظهور سيالك [جنوب طهران] . ولكنها كلها كانت تشارك في حضارة لا يختلف طابعها على الرغم من اختلاف بيئاتها . ولم يمض على ظهور هذه المراكز الأربعة وقت طويل حتى برز إلى الوجود مركز حضاري خامس في لورستان ، التى كانت تقع على هضبة زاجروس إلى الجنوب من كرمنشاه ومملكة إيليبي(٨) القديمة . ويعزو الدارسون ظهور ورستان لمكانتها الدينية ، إذ كانت حرما آمنا ، إليه تحجّ القبائل التى جمعتها عقيدة بعينها ، يدلنا على ذلك أن قبائل اللّور لاتزال إلى اليوم تقصد إلى تلك الأماكن المقدسة على الرغم من اعتناقها الإسلام .

وترجع قبائل اللّور هذه فيما يبدو إلى أصل سيمري ، وكان هذا الشعب السيمري ينزل إلى الشمال من البحر الأسود ، حين أخذت جماعات منه تنزح عن موطنها متفرّقة بين وجهتين : فمنهم من انحدر إلى آسيا الصغرى ، ومنهم من انحدر إلى شرقى أشور ، إلى أن انتهوا إلى لورستان حيث وجدوا من هضبة زاجروس بوديانها الضيقة المعزولة خير مكان لهم ولخيلهم . وسرعان ما اختلطوا بسكان مملكتى مانا(٩) وإيليبي ، وإذا الشعبان الميدي والسيمري يغدوان شعبا واحدا لا نحس فيهم مايفرّق بينهم ، لأنهم

القوقاز إلى فلسطين ومن أورارتو إلى إيران ، طوال القرن السابع ق.م. حتى تم ردهم نهائيا إلى شمال القوقاز في أوائل القرن السادس ق.م.

(٧) Cemmerians السيمريون : جماعات من أصل إيراني جاءوا من جنوب روسيا عبر القوقاز صوب إيران الغربية وآسيا الصغرى خلال القرن الثامن ق.م.

(٨) إيليبي : شعب اتصل بالأشوريين منذ بدء غزواتهم لمنطقة زاجروس وبصفة خاصة أثناء حملة لشلمنصر الثالث [حوالي عام ٨٤٣ ق.م.] . والراجح أن المنطقة التى كان يسكنها هذا الشعب كانت تمتد جنوبا إلى وادي نهاوند وسلسلة جبال لورستان ، وشمالا إلى الطريق الحالي الموصل بين كرمانشاه وهمدان .

(٩) مانا : شعب من المجموعة الزاجرو ــ عيلامية تربطه صلات القربى بشعب لولوبي المخلّط بالحوريين . ومع بداية القرن التاسع والثامن ق.م. بدأت الأسماء الإيرانية تظهر بين المانا ، وكانت مملكتهم تقع جنوب بحيرة أورميا وقد ورد ذكرها للمرة الأولى

كانوا جميعا ينتمون إلى جنس واحد وعقيدة واحدة وفطرة واحدة تنزع إلى النضال والكفاح أفادوها في ظل هبّتهم للتحرر من قبضة الأشوريين حين احتلوا إيران ، وكانت هبّة الميديين هذه سنة ٦٧٣ ق . م . وكان قائدهم فيها قشتاريتي ، وكانت أرضهم التى مهّدوا للثورة على ربوتها هى لورستان .

خلال النصف الثاني من القرن التاسع ق.م. وكانت عاصمتها إيزرتا على بعد خمسين كيلو مترا شرقى مدينة ساكر الحديثة . وكانت هذه المملكة في القرن الثامن ق.م. أقوى دولة بعد مملكة أورارتو ولعلها قد فاقتها في أواخر ذلك القرن . وفي القرن السابع دخل السكوذيون هذه المملكة كحلفاء ليساعدوها في كفاحها ضد الأشوريين . وقد نهب أشوربانى بال شعب المانا الذى أصبح تابعا للدولة الأشورية ثم ضمه الميديون بعد انتصارهم على أشور .

— ٣ —
السقيثيون والميديون

وإلى الشمال من القوقاز نزلت قبائل السكوذيين ، التى هاجرت بدورها إلى إيران ، وغدت الأرض التى تقع إلى الجنوب من بحيرة أورميا من نصيب هؤلاء النازحين من السكوذيين ، وكانت في الأصل جزءا من مملكة مانا ، وهى التى تعرف اليوم باسم كردستان الإيرانية . وحين هبَّ قشتاريتي هبَّته تلك التي مرَّت بنا كان هؤلاء السكوذيين معه يدا واحدة على الأشوريين ، غير أن أسرحدون ملك أشور مالبث أن صافاهم وأغراهم بحلفائهم الميديين ، ولكى يربط أسرحدون الأشوري مابينه وبينهم برباط وثيق قَبِلَ أن يَبْنى بارتاتوا قائد السكوذيين بأميرة من أميرات أشور . وبعد أن أفلح أسرحدون في ضم السكوذيين إلى جانبه أخذ يغري بعض قبائل الميديين بالخروج على قائدهم قشتاريتي ، وإذا هو لذلك يترك السكوذيين في أرضهم التى نزلوها في مانا ، ولم يعرض لهم بسوء جزاء انضمامهم إليه وخروجهم على الميديين .

وحين استقر السكوذيون في مانا وثبتت على أرضها أقدامهم أخذوا يشنّون الغارات هنا وهناك ، فغزوا الأورارتيين والسيمريين ، وزحفوا إلى سوريا وفلسطين ، وانتهوا في زحفهم إلى حدود مصر ، ثم اتجهوا شرقا فيما بين سنتى ٦٥٣ — ٦٥٢ ق . م . يشنّونها حربا على الميديين حلفائهم القدامى ، وظلوا يسودونهم إلى أن هبّ سياكسارس بن قشتاريتي واستطاع بانضمام بابل إليه أن يردّ السكوذيين إلى مقرهم مانا ، بعد أن ظلوا جاثمين على صدور الميديين أعواما ثمانية وعشرين . وبهذا استطاع سياكسارس (٦٣٣ — ٥٨٤ ق . م .) أن يردّ إلى دولة الميديين هيبتها ، وأن يعيد إلى ملك أبيه كيانه ، وما إن تم له ذلك حتى جعل من إكباتانا[١٠] عاصمة لملكه ، وأقام منها قلعة حصينة لايقوى على

(١٠) Ecbatana إكباتانا : أو هجماتانيه ومعناها منطقة تجمّع كافة القبائل ، وهى مدينة همدان الحالية ، كانت في الماضي عاصمة للمملكة الميدية ثم للمملكة الأكمينية ، واتخذها البارثيّون عاصمة صيفية لهم .

اقتحامها الأشوريون . وإذا الميديون يعودون كما كانوا من قبل صفا واحدا ، وإذا هم قد انطوى تحت لوائهم السيمريون والسكوذيون مرة أخرى .

وفي ظل هذه الوحدة وهذا الجيش القوى الذى ضم محاربين من الميديين والسيمريين والسكوذيين ، امتد نفوذ الدولة الميدية إلى آسيا الصغرى ، وعاش سياكسارس حاكما أربعين عاما سجّل فيها صفحات رائعة مشرقة في تاريخ الميديين . وإذا كانت الدولة الميدية تنتظم شعبين آخرين هما السكوذيون والسيمريون ، فقد مثّلت حياتهم مزيجا من عادات هؤلاء جميعا وطابعهم ، وعكست حضارتها كذلك صورة من هذه الألوان الثلاثة مختلطة . ثم إن ثمة شعوباً أخرى عاشت إلى جوار هذه الشعوب الثلاثة ، منها مايرجع إلى أصل عيلامي ، ومنها مايرجع إلى أصل قزويني ، وكان لابد من أن تمضى أعوام وأعوام مليئة بالجهد والعرق لكى يأتلف من هذه الأخلاط شعب واحد له طابع واحد ، ولكى تصبح هذه الشعوب المختلفة شعبا ينسى ماضيه المُثخن بالفُرقة والتنابذ ليذكر حاضره المدعّم بالوحدة والتآلف ، وليبنى حضارة متميزة الطابع وإن احتفظت من كل أصل بعرق .

على أنه لم يكن هناك شك في غلبة الطابع الميدي ، فما إن ضُمّت مانا التى كانت للسكوذيين إلى مملكة الميديين سنة ٥٩٠ ق . م . حتى أصبحت جزءا من المملكة الميدية في عاداتها وتقاليدها ، غير أن ثمة نفرا لم يندمجوا في تلك الحياة فهاجروا إلى كوبان شمال القوقاز في الوديان السفلى لنهر الدنيبر ، ولهم هناك آثار تدل عليهم .

ومع منتصف القرن التاسع قبل الميلاد تجمّعت الإمارات الصغيرة التى كانت تعيش على تلك الرقعة الممتدة بين الشرق والشمال ، والتى كان أمرها إلى السكوذيين ، لتكوّن مملكة متحدة هى المملكة الأورارتية . وحين كانت هذه الدولة آخذة في التشكّل كانت الدولة الأشورية آخذة في التحلّل ، وهكذا وجدت هذه الدولة الناشئة الفرصة مواتية لتضم إلى رقعتها جديدا ، وإذا هى قد استطاعت بين سنتى ٨١٠ ، ٧٤٣ ق . م . أن تمد حدودها غربا إلى حلب وأن تنفذ إلى البحر المتوسط ، وأن تصعد شمالا حتى مشارف البحر الأسود ، وإذا هى بهذين تصل حدودها بحدود عالم الإغريق ، فمع ظهور دولة أورارتو كانت ثمة هجرة لليونانيين إلى سواحل آسيا الصغرى حيث نزل عدد منهم على الشاطىء السوري عند مصب العاصي واتخذوا من ذلك المكان موطنا لهم ، وكان ذلك فيما يقال قريبا من سنة ٨٠٠ ق . م . فانبثقت مراكز يونانية مختلفة ، منها صاموس وإفسوس وكريت ، وكانت كلها شغوفة بالبحث عن الحديد والشمع والخشب والصوف والمعادن على سواحل البحر الأسود الجنوبية ، ومن هنا كان اللقاء بين هؤلاء اليونانيين والشعوب الإيرانية على أرض آسيا .

وفيما بين القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد كانت ثمة قبائل من الفرس تنزل إلى الغرب وإلى الجنوب الغربي من بحيرة أورميا ، وثمة قبائل من الميديين تنزل إلى الجنوب الشرقي منها . ثم مالبث هؤلاء الفرس الذين كانوا ينزلون إلى الشمال الغربي من إيران أن خرجوا عن أرضهم تلك إلى غيرها ، فلقد

كانوا رحّلا لايطيب لهم المقام طويلا في مكان بعينه ، وكانت هجرتهم تلك المرة إلى الجنوب الشرقي حيث هضبة زاجروس ، واستقر بهم المقام في منطقة «فارس» ناقلين معهم الكثير من تلك الحضارة الأورارتية التي خلّفوها وراءهم .

وعاش الفرس جنبا إلى جنب مع الميديين ، تقرّب الأيام بينهم شيئا فشيئا ، يُرْخِي لهم في هذا التقارب بُعدهم عن تلك الحروب التى كانت مستعرّة بين الأورارتيين والأشوريين ، والتى ظلت تدور رحاها على تلك البقاع الفسيحة الغنية بالمعادن وصنّاعها ، التى تمتد من جنوبى خوزستان [عيلام] إلى مشارف البحر الأسود يتنازعونها فيما بينهم يغلب عليها هؤلاء يوما وهؤلاء يوما .

— ٤ —
الأخمينيون

وفي نهاية عصر البرونز وخلال السنين الألف الثانية قبل الميلاد كان العنصر الإيراني قد وصل كما قدمت في موجات متعاقبة إلى بلاد فارس . وقد وصفه هيرودوت بأنه كان عنصرا سكوذيا همجيا صادف في إيران شعبا يمارس حضارة أصيلة الجذور منذ أربعة آلاف عام سابقة . ذلك هو الشعب «الممهّد للحضارة العيلامية» . والعيلامي هو النعت الذى يحلو للمؤرخين أن يطلقوه على الإنسان المتحضر قبل نشأة إيران ، وكان هذا الشعب على صلات حضارية مستمرة مع سوسه وسومر ، ولم تكن حضارته تقل بحال من الأحوال عن الحضارة البابلية . والواقع أن كلتا الحضارتين السومرية وتلك الممهّدة للعيلامية كانتا حضارة واحدة لا يفصلهما غير مجرى نهر دجلة ، إذ لايغيب عن بالنا أن السومريين قد نزحوا من لورستان ولم تنقطع صلاتهم بها عبر سوسه . ومع أن الإيراني الأول كان همجيا هاجر من المناطق المتخلفة التي ظل يرعى فيها أغنامه وماشيته لقرون عدّة إلا أنه لم يصل الهضبة خلو اليدين حضاريا إذ جاء مستقلّا مركبات ذات عجلات بِشُعَّات[11] تقوّيها مسامير حديدية ، وهكذا كان الإيراني راعى أغنام وقائد مركبات وحدّادا ونجارًا في آن واحد ، عرف كيف يستخلص الحديد ويصهره سيوفا فولاذية يصل طولها إلى نصف الذراع الآدمى ، وكانت رماحه وسهامه تنتهي بسنّ من الحديد . وقد أكسبته أسلحته ودُرْبته على الانضباط والتفوق العسكري على «إنسان ماقبل الإيراني» الذى لم يكن قد تعدّى عصر البرونز ، يقاتل راجلا بسيف مصنوع من تلك السبيكة البرونزية القديمة .

كان هذا الوافد الجديد فرعا من القبيلة الآرية الخاضعة «للسلطة الأبوية» بينما كان «إنسان ماقبل الإيراني» مزارعا من عشيرة تخضع لسلطة «الأم» . وكان ثمة فارق واضح بين المجتمعين ، فبينما كانت

(١١) الأصابع المنبعثة من مركز العجلة إلى الإطار [الواحدة شُعّة] .

الآلهة الرئيسة لدى الشعب الممهّد للإيراني هى الإلهة الأم [ذلك الرمز الزراعي القديم] ، تملك وحدها السلطة الإلهية على غرار النظام الأسري المتبع في عيلام وسومر ، كانت المرأة في القبيلة الإيرانية خاضعة خضوعا تاما للرجل ولم تكن تظهر إلا محجّبة .

كذلك انبثق آلهة الإيرانيين من الذكور ولم يكن بينهم أية آلهة مؤنثة ، وطال الوقت بعد استقرار الإيرانيين فوق الهضبة قبل أن يعترفوا بإلهة عذراء مستثناة نابعة من الإقليم ذاته أخذت مكانها بين آلهتهم المحاربين . لقد اختلف المجتمعان اختلافا بيّنا في كثير من التفاصيل حتى تعذّر امتزاجهما في مجتمع واحد إلا بعد حقبة استغرقت من خمسة قرون إلى ستة ، وذلك من منتصف القرن السابع عشر إلى منتصف القرن الثاني عشر قبل الميلاد . ومن ثم نشأت حضارة جديدة أسهم فيها كل بنصيب ، «إنسان ماقبيل الإيراني» بحضارته الزراعية القديمة ، والإيراني بروح النظام والانضباط ، فكان تزاوجا موفقًا أضاف خلاله كل منهما إلى صاحبه ماكان يفتقر إليه . كان الإيراني بطبعه يجنح إلى الغيبيات ويفتقد خفة ظل العيلامي ومرحه وفكاهته ، تلك الصفات التى أضفاها العيلامي على ماخلّفه من فنون ، أما الإيراني فقد استصحب معه النظام والانضباط والكبرياء ونزوعه نحو كل ماهو جاد منتظم متحد ، بعكس «إنسان ماقبل الإيراني» بطبيعته المتحمسة المندفعة المتفائلة وقدراته الحسابية الخارقة وواقعيته وصبره وماديته ، تلك الصفات المتوارثة عبر آلاف السنين من خلال حياة اجتماعية زراعية تقف على رأسها المرأة .

وتنتمي پرسيبوليس[١٢] إلى الفترة الناضجة من هذه الحضارة المختلطة ، فوثائق المحاسبات التى تم الكشف عنها مدوّنة باللغة العيلامية ، وحتى خلال حكم داريوش وأردشير جرى العرف بأن يتولى أهل عيلام أمور المحاسبات . وعلى حين كان العيلامي يبدع المنجزات الفنية انشغل الإيراني بالقيادة والأعمال الحربية لولوعه بالنظام الذى قدّسه تحت اسم «أرتا» بمعنى الخير الأسمى . ويذهب الفرس إلى أنهم ينتسبون إلى الآرتا حتى أن هيرودت انتهى إلى الاعتقاد بأن الآرتا كان اسمهم الأول ، أى إسم مؤسس دولتهم وأنهم كانوا يسمّون في أول الأمر الآرتيون . كما يضيف هيرودت أن الميديين كانوا يُدعون «الآريين» ، وكذلك دعاهم العالم بأسره ، فآرتا هى روح النظام والسمو بالروح والارتقاء بها ، وكان الفارسي ينظر إلى نفسه على أنه «آرتابان» ، أى رجل النظام .

وحين انتهى الفرس في هجرتهم الكبرى إلى شرقى إيران حيث وديان زاجروس استقروا هنالك في پارسوماش[١٣] على تلال بختياري إلى الجنوب الشرقي من سوسه في منطقة كانت تُعدّ جزءا من أرض عيلام [خوزستان] ، وكان ذلك حوالي سنة ٨٣٤ ق . م . ولقد انتهز هخامنش مؤسس الدولة الفارسية فرصة الخلافات الناشبة بين الأشوريين والعيلاميين وأخذ في توسيع رقعة مملكته الصغيرة ، وكذلك حذا حذوه ابنه چيش پش [تيشپيش] (٦٧٥ ــ ٤٦٠ ق . م .) فضم إلى بلاده إقليم

(١٢) الاسم اليوناني لعاصمة الفرس في عهد الأخمينيين [الأكمينيين] وتدعى أيضا تخت جمشيد .

(١٣) ذكر كل من أشوربانيبال وشلمنصر في «حولياتهم» الحروب التى خاضوها ضد عشائر البارسوماش قرب بحيرة أورميا خلال القرن الثامن ق.م.

« فارس » ، في لحظات كانت عيلام تلفظ فيها أنفاسها الأخيرة . وبموت چيش پش تقاسم ولداه أريارامنا وقورش ملك أبيهما بينهما ، ولكن هذا الانقسام لم يدم طويلا فما أن ولى الملك قمبيز بن قورش الأول الحكم ، حتى وحّد بين القسمين وعادت مملكته مملكة واحدة سنة ٦٠٠ — ٥٥٩ ق . م . وكان لانتصار قورش الثاني الأكبر على استياجوش[١٤] آخر ملوك الميديين أثره في إنعاش روح الشعب الفارسي (٥٥٠ ق . م) ، ولم يعد بعدها يجد في الميديين مناوئا له بل وجد فيهم شركاء أعانوه ، وإذا هم شعب واحد على الطريق لحياة جديدة .

من هنا نرى أن الأخمينيين[١٥] كانوا هم بناة الدولة الإيرانية ، كما كانوا هم الذين وطّدوا أسسها ، وكانت الامبراطورية التى أرسى قورش الأكبر وداريوش الأول قواعدها من أهم الامبراطوريات القديمة في العالم ، وقد أفلحت في أن تضم تحت لوائها بلاد مابين النهرين وسوريا ومصر وآسيا الصغرى ومدنا وجزرا يونانية ، ثم أن تقتطع جزءا من الهند . وهكذا كانت الامبراطورية الأخمينية ردّة إلى الآرية إذ كان الأخمينيون أكثر نقاء في آريتهم من الميديين .

ولقد وجد الأخمينيون أنفسهم إزاء شعوب بدت مغلوبة حربيا غير أن لها إرثا من حضارة وثقافة يضعها معهم على قدم المساواة . لذا تركوا لها استقلالها الذاتي ، وبهذا أفسحوا لتلك الحضارات أن تمضي في سبيلها وعاشوا يؤازرونها في ظل نفوذهم السياسي الذي طغى على من عداهم من شعوب تلك البلاد ولم يدع لها منه شيئا . ولقد كتب لهذه الامبراطورية أن تعيش طويلا ، غير أن ميلها إلى التوسع والإمعان فيه فتح أمامها آفاقا فسيحة تعيا كبرى الدول عن أن تلم أطرافها ، وما إن اغتيل دارا الثالث [داريوش الثالث] سنة ٣٣٠ ق . م . حتى رأينا تلك الامبراطورية تجنح إلى الانهيار ، ولقد ساعد على ذلك ظهور دولة جديدة على مسرح الحياة هى دولة الإسكندر المقدونية .

وهذا الطموح في التوسع هو الذى دفع فارس إلى الاتجاه صوب الغرب وجعلها تستولى على بلاد مابين النهرين ، تلك البلاد التى كانت تطاول وادي النيل حضارة وثقافة ، وإذا فارس تتبوأ مكانة بابل ونينوي شيئا فشيئا . وهذا الطموح أيضا هو الذى دفعها إلى غزو اليونان وخلق امبراطورية عالمية ، وإذا داريوش وخشايارشا[١٦] يجتازان الحدود الفاصلة بين البلدين حول الساحل السوري خلال القرنين الخامس والرابع ق . م . ، غير أن أثينا واسبرطة اجتمعتا على حرب فارس وردّها على أعقابها .

(١٤) ازدهاك .
(١٥) أو الأكمانيين أو الكيانيين أى الجبابرة أو الهخمانشيين نسبة إلى مؤسسها هخامنش .
(١٦) أو خاشيارشاه أو خشاياثرا أو أحشورش أو أجزرسيس عند اليونان .

ـ ٥ ـ
المملكة السلوقية

وهذا الحلم الذى راود فارس في توحيد الإقليمين في امبراطورية واحدة راود الإسكندر الأكبر بعد أن لمّ شمل اليونانيين والمقدونيين ، وكان هذا بعد مرور نحو من مائة عام على ارتداد خشايارشا بجيوشه أمام اليونانيين ، ولكى يمكّن الإسكندر لهذا التوحيد على صورة أوثق في مجالى الثقافة والحكم أصهر إلى داريوش الثالث بزواجه من ابنته ، ولقد جرّ هذا الإصهار الكثير من الإغريق إلى الاقتداء بالإسكندر ، الذى قصد من وراء هذا أن يجعل من الشعبين شعبا واحدا تربط بينه أواصر القربى وروابط الدم ووحدة التفكير . غير أن هذا لم يؤت ثمرته المرجوة فما إن مات الإسكندر سنة ٣٢٣ ق . م . حتى احتدم الصراع بين خلفائه أعواما أربعين انتهت بمعركة إپسوس[١٧] التى تمخضت عن انقسام تلك الامبراطورية إلى ممالك ثلاث : المملكة المقدونية في أوروبا ، ومملكة اللاچيديين البطالمة في مصر ، ومملكة السلوقيين في آسيا .

ولم تكد يد المنون تغرب بداريوش الأول عن الامبراطورية الفارسية من بعد ما وسّع حدودها إلى أبعد مدى وأرسى أسس الوحدة بين مختلف بقاعها ، حتى بدأت عزاها تنفصم وتفلت من أيدى خلفائه الذين لم يجدوا وسيلة يحولون بها دون انحلال الامبراطوريه أو يوقفون بها تدهورها ، بل يقينا إنهم شاركوا دون قصد في التعجيل بسقوطها . لقد جعلهم الحكم المطلق غرباء على رعاياهم ، وعزلتهم في قصورهم مراسم بروتوكولية صارمة حرّمت على المواطنين أن يقتربوا منهم إلا ساجدين ، وأدّى هذا كله إلى شيوع المؤامرات وتزايد أعمال العُنف . وتكشف لنا النقوش الرسمية تلك الهالة المهيبة التى أحاطت

(١٧) مدينة قديمة في فريچيا بآسيا الصغرى حيث هزم سلوقس وليسيماخوس خصمهما أنتيجونوس الأول الذى خرّ صريعا في القتال (٣٠١ ق.م.) .

بصورة الملك تبريرا لسطوته وسلطته المطلقة ، فقد وُصف بأنه من سلالة آرية ، وابن أسرة أخمينية ، يشغل مركزه الرفيع بوصفه ملك الملوك الذى يبسط سيادته وحمايته على امتداد رقعة فسيحة تضم أعدادا ضخمة من الرعايا الذين ينتمون إلى أجناس مختلفة . على أن أخطر جرثومة كانت تهدّد بشطر الامبراطورية كانت تلك الثنائية التى عجز الأخمينيون عن التغلب عليها ، والتى كانت تفصل الجزء الإيراني والزردشتي عن بقية شعوب الامبراطورية .

وكان التعصب الديني المرتبط بسياسة الحكم عُشْبا ترعاه هذه الجرثومة ويشتد عودها عليه . وبينما كان المجوس يدعّمون هذا التعصب كان الموابذة الإيرانيون يقفون بالمرصاد من أى تسامح ديني ، كما كانت الاختلافات العرقية والشعوبية تحول دون التماسك والترابط ، فقد كان الشعب الإيراني المسيطر صغيرا بالنسبة لحجم الشعوب الأخرى بالامبراطورية . وقد توالت منذ عهد خشايارشا (٤٨٦ — ٤٦٥ ق . م) فترات عدة من التعصب المتّسم بقسوة لا مثيل لها ضد الرعايا المذنبين أو المشتبه في ولائهم ، كالمصريين والبابليين .

وكان الجزء الأكبر من دولة الأخمينيين من نصيب سلوقس [سلوكس] ، ولكى يمزج سلوقس بين الدم المقدوني والدم الإيراني كما فعل سلفه من قبل الإسكندر الأكبر تزوج من أميرة إيرانية ، ثم شقّ طريقا ملكيا بين عاصمتى مملكته : سلوقيه [سلوكيا] التى تقع على نهر دجله ، وأنطاكية التى تقع على نهر العاصى .

ولقد حاول من خلفه من الملوك السلوقيين أن يفعلوا مثل سلوقس وأن يوثّقوا الصلات بين الإغريقيين والإيرانيين ، وأن يجعلوا منهما شعبا إغريقيا ، فاستجلبوا لذلك الكثير من الإغريق إلى إيران كى يطبعوا الحياة بطابع إغريقي ، وكى ينجبوا ذراري إغريقية الدم ، كما نزلوا عن الكثير من سيادتهم . ولكى يزيدوا الإيرانيين ألفة بهم . ولكن هذا كله لم يُجْد كما لم يُجْد مثله من قبل ، وإذا الإغريقيون يأخذون عن الإيرانيين بدلا من أن يأخذ عنهم الإيرانيون ، وإذا هم يغدون إيرانيي الطابع بدلا من أن يغدو الإيرانيون إغريقيي الطابع ، وكان هذا أظهر أثرا في الريف الإيراني منه في الحواضر التى بدا فيها الطابع الإغريقي متميزا شيئا ما ، وكان لهذا أثره في ظهور نوع من التخالف بين حياة الحواضر الإيرانية والقرى ، هذا التخالف الذى أخذ يتسع مع الأيام .

— ٦ —
البارثيون

ومع منتصف القرن الثالث قبل الميلاد أخذت القبائل الرّحل التى كانت تنزل بين مشارف بحر قزوين وبلاد التركستان ، تضرب في الأرض كما هى عادتها ، فكانت منها قبائل جعلت وجهتها إلى الغرب حيث المدن الإغريقية الغنية التى تقع إلى الجنوب من ساحل البحر الأسود ، وهناك التقوا بالسكوذيين الذين تركوا ديارهم فارين إلى الدانوب ، وكانت منها قبائل اليوه تشى(١٨) .

وثمة سبب آخر لفشل سياسة الإسكندر وخلفائه في المزج بين الحضارتين ، ذلك أن الامبراطورية الفارسية نفسها كانت منشطرة إلى عالمين مختلفين تمام الاختلاف : أحدهما على الحدود التى كان يسيطر الفرس عليها من قبل ، والآخر هو الوطن الإيراني نفسه الذى اندفع منه السادة الفرس . وقد وجدت الأغْرَقة طريقها سهلاً في البقاع الغربية التى تمسّك بها فيما بعد السلوقيون والبطالمة ، ثم في الأقاليم المتوسطة مثل بابل ومابين النهرين حيث انبثقت الحضارة من عهد مُوغل في القدم . وكذلك كان الأمر في بختياري في الشمال الشرقي حيث استقرت الحضارة اليونانية مدى قرنين كاملين بعد انفصالها عن امبراطورية السلوقيين على يد ديودوتوس عام ٢٤٦ ق . م . وظلت قائمة حتى استولت عليها جحافل السكوذيين . على أن التأغرق قد تسلّل بصورة هيّنة في المناطق الإيرانية الواقعة فيما وراء ذلك ، والتى كانت تحميها التقاليد والمؤسسات الأخمينية القوية ويساعدها الدين الزردشتي والموابذة المجوس على الصمود أمام التيار الإغريقي .

وبالإضافة إلى ذلك فقد بقى شعوب هذه المنطقة في عزلة عن الشعوب الإيرانية مثل السكوذيين والسقّا الذين يعيشون حول بحر قزوين ، والذين كانوا دائما على أهبة الاستعداد للغزو . وإليهم يعزى

(١٨) معظمهم من الجنس الهندي الأوروبي ، وقد استقروا في تركستان الروسية .

إنشاء دولة بارتيا الجديدة المستقلة التى أسّسها أشك السكوذى التى جعلت وجهتها إلى الشرق حيث السهل البختياري شمالي أفغانستان ، وهناك التقوا بالإغريق واضطروهم إلى ترك الديار ، وفي هذا السهل البختياري كانت دولة «الكوش»[١٩] التى أسستها تلك القبائل النازحة . ثم كانت قبيلة ثالثة هى قبيلة البارث[٢٠] وهى إحدى قبائل السكوذيين جعلت وجهتها الوسط حيث السهول الممتدة شمالى تلال خراسان فاستولوا عليها بعد أن أجلوا عنها سكانها ، وكان ذلك سنة ٢٥٠ ق . م .

وهكذا احتلت هذه الموجات من القبائل المنطقة القزوينية كلها التى تنتظم اليوم إيران وجنوبى روسيا ، واقتطعت الامبراطورية السلوقية من المملكة الإغريقية البختيارية ، وأقامت هناك دولة هى دولة البارثيين أو الفارث أو الأشكانيين . وهذا النصر الذى حققته تلك القبائل الرّحل كان له أثره في هبّة الشعوب الإيرانية والتركية المغولية لتحذو حذوها بعد ما رأوا من ضعف السلوقيين وانشغالهم بالصراع فيما بينهم ، هذا إلى مافي تلك البلاد من ثروات تغري تلك القبائل التى تعيش في البوادي .

ولم يتهيأ لقبائل البارثيين الاستيلاء على إيران كلها وإقامة دولة متكاملة إلا بعد نحو قرن ، فقضوا مابين سنتى ٢٥٠ ، ١٤٠ ق . م . في لمّ شمل الأجزاء المتفرقة وجمع كلمة القبائل المتناثرة . وكان قدر هذه الأسرة مطاردة الإغريق المستوطنين غرب إيران ، ومحاربة الرومان الذين كانوا يعتقدون أنهم ورثة الإسكندر الأكبر ، ولذا اتجه زحفهم صوب الغرب ، وأسسوا إحدى حواضرهم في «الحضر» بالعراق كما كانت لهم صلات لا تنقطع بتدمر . ويعدّ ميترادات الثاني[٢١] الذى ولى الحكم سنة ١٢٣ ق . م . أول ملك بارثي مكّن لمملكته البارثيين من أن تظفر بمكان بين الدول .

وإن لم تنجح دولة البارثيين في الوصول إلى الحدود التي بلغها الأخمينيون إلا أنها أحرزت من النجاح ماجعلها تتخطى دورها المنشود الأوّلى في صد هجمات البدو وغاراتهم ، وأن تصبح كذلك خصما يتصدّى لروما التى كانت تحاول جاهدة أن تنقذ الحضارة اليونانيه وتنشرها في الشرق حتى لقد انتهت الجولة الأولى من الصراع بين البارثيين وروما بهزيمة الجيوش الرومانيه تحت قيادة كراسوس في معركة حران [كارهيه] عام ٥٣ ق . م . ولقد تخاذل أوغسطس الذى وطّد نفسه فيما بعد على أن ينقذ كل ما يمتّ للحضارة الإغريقية بصلة في الشرق ، فلم يجسر على التحرك بجيوشه كى يأخذ بالثأر من البارثيين . ومع ذلك فحتى في ذلك الحين كان الصراع الداخلي الناشب بين الملوك البارثيين وأمرائهم عونا كبيراً للدبلوماسيه الرومانيه التي تحايلت لتأجيج هذه الصراعات واستخدامها لمصلحة روما .

(١٩) أوكوشانه ، وهى من القبائل التى غزت الهند ، وكانت مملكتها تضم البنجاب وأفغانستان الحالية .

(٢٠) أو البرت أو الفارث أوالبارثيون أو الأشكانيون نسبة إلى « أشك » مؤسس هذه الأسرة .

(٢١) ميتراداد أو مهرداد بمعنى عطية ميترا .

— ٧ —
الساسانيون

ولم تُظهر الأسرة المالكة الأخمينية إلا اهتماما يسيرا بالتطور الفكري أو العلمي ، كما لم يعنوا بتوحيد حضارة امبراطوريتهم . وإذا كانت ثمة إنجازات متفرقة في هذا الميدان فقد جاءت على يد رجال الدين أو نتاج جهود فردية ، بينما تخاذلت الحكومة عن مجرد محاولة الربط بين الحضارة الإيرانية والهندية من ناحية واليونان من ناحية أخرى ، تاركة مهمة ذلك للتفاعلات التلقائية العشوائية التى تحدث على حدود الامبراطورية مع الدول المتاخمة أو داخل نطاق الامبراطورية بواسطة جنود الإغريق المرتزقة الذين كانوا يعيشون متناثرين أو ملتقين في جالية يونانية في البلاد الفارسية [بغض النظر عن أولئك الذين يعيشون في أقاليم يونانية تحت سيطرة ملك الملوك] . ثم يجيء كذلك دور العمال الإغريق الذين كان الملوك يستخدمونهم في إنجاز الأعمال الفنية ، فقد حمل هؤلاء أساليبهم إلى فارس ، ثم نقلوا فيما بعد الأساليب الفارسية إلى بلادهم ، كما تلقت البلاد التأثيرات العلمية والثقافية على أيدى الوافدين من أصحاب المعرفة اليونانيين ، وبصفة خاصة الأطباء أمثال كتزياس Ctesias الذى عاش في فارس في خدمة الملك أو ولاته ، وكذلك على أيدي علماء الهند الذين وضعوا معارفهم الطبية في خدمة ملوك فارس بينما وفدت الأفكار الدينية والفلسفية اليونانية إلى فارس مع تلامذة الفرس في مدرسة أفلاطون . كما حدث نفس الشيء مع ربابنة الأسطول الفينيقي بعد الهزيمة التى منى بها الفرس على يد الإغريق في معركة سلاميس .
ومع كل تلك القسوة لم تتوقف قبرص وكاريا وولايات أخرى في آسيا الصغرى ومصر عن محاولة التخلص من الحكم الفارسي . كذلك كانت ثمة جرثومة أخرى تنفث سمّها في خلايا الامبراطورية معجّلة بتهاويها ، وهى تلك الإقطاعيات التى كانت تسيطر على جيوشها والتى كان أغلبها يتكون من

الجنود المرتزقة . إذ كان من اليسير على « الوُلَاة » الثورة والتمرد طالما كانوا يتمتعون بتلك القوة العسكرية والإدارية المتاحة لهم ، في حين أن الجيش كان أضعف من أن يقوم بدوره في المعارك الحربية ، وهو ما أثبته تاريخ الامبراطورية الأخمينية كله ، من الحروب الفارسية إلى غزو الإسكندر . وكان العيب الأكبر في هذا الجيش الهائل العدد أنه كان سيىء التنظيم ، حتى أنه مُنى بالهزيمة المرة بعد المرة على يد الإغريق بين عامى ٤٨٠ و ٤٦٩ ق . م . ، ثم تمزق شذرا في عام ٤٠١ ق . م . أمام عشرة آلاف من الجنود المرتزقة اليونان الذين استطاعوا العودة سالمين إلى بلادهم دون خسائر تذكر . كما تصدّى له الإسكندر غير متردّد رغم أنه لم يكن تحت إمرته في مبدأ الأمر غير أربعين ألف مقاتل ومائة وستين سفينة . إلا أن كل هذا يبدو مفهوما حين نعلم أنه مُنذ القرن الخامس ق . م كانت القوة الضاربة في الجيش الفارسي مكوّنة من المرتزقة اليونانيين مثلما كان قوام الأسطول الفارسي سفنا فينيقية رفضت عام ٤٦٩ ق . م . الاشتراك في معركة إيوريميدون .

وقد ظهر أثر ذلك في عهد خشايارشا والملوك الثلاثة الذين خلفوه ، إذ آثروا جميعا تجنّب الزهو بمغامراتهم الحربية في نقوش قبورهم ، وفضلوا استخدام الأساليب الدبلوماسية على العسكرية ، ولجأوا إلى الحيلة في تثبيت ملكهم ، وذلك باتباع سياسة التفرقة بهدف إضعاف الشعوب المنافسة ، ومدّ يد العون المالي إلى شعب وإثارته ضد آخر بما يخدم مصالحهم . لكن الزمن الذى نال منْ الدول من قبل نال من دولة البارت فإذا هى على توالي الأعوام تُمنى بالفتن الداخلية ، وإذا هى تنقسم على نفسها وتعود شيعا كما كانت من قبل ، وظهرت فيها طبقات ذات خطر أخذت تنازع الملك سلطته . واحتدم الصراع بين الجانبين ، وكان هذا مما هيأ الفرصة لأردشير [أرتخشتر] أحد أمراء پارس « فارس » كى يغير على دولة البارثيين في محنتها تلك، وأن يهزمها هزيمة منكرة ، وأن ينتزع صولجان الملك من أرتبان[٢٢] الخامس ملك ملوك البارثيين ، وأن يقتله سنة ٢٢٤ ق . م . ، ويتبوأ عرش فارس « پارس » ويلقّب نفسه شاهنشاه (ملك الملوك) الفرس ويؤسس أسرة فارسية بديلة لتلك البارثية المولية تدير زمام الأمور ، وكانت هذه الأسرة الفارسية الجديدة الحاكمة هى أسرة « الساسانيين » .

هكذا لقى أرتبان الخامس آخر ملوك البارت الأشكانيين مصرعه على يد أردشير مؤسس الأسرة المالكة الجديدة التى أطلق عليها اسم جدّه ساسان وكان سادناً لبيت نار اصطخر[٢٣] . وبدأ أردشير الملك بتأسيس حكومة مركزية قوية لإعادة تنظيم الامبراطورية تحاكي ماكانت عليه أيام حكم الأخمينيين الأشداء ، امبراطورية لاتعتمد على أمراء الإقطاع الكبار وحدهم بل على رجال الدين أيضا . وكان أحد ملوك البارثيين الأخيرين قد مكّن للزردشتية الصاعدة من تقنين النصوص المتناثرة لكتاب الأوستا المقدس ، فاضطلع أردشير بتنفيذ هذا المشروع آمرا الكاهن الأكبر « تنسر » بإعداد صياغة كهنوتية

(٢٢) أو أرتبانوس أو أردوان .

(٢٣) كان بابك والد أردشير أميرا يحكم جزءا من مقاطعة فارس بإقليم شيراز تحت ولاية ملوك البارت الأخيرين ، وحصل لابنه أردشير على ولاية إحدى المدن .

للكتب المقدسة وإرساء عقيدة للدولة . وهكذا منح إقليم فارس ــ مهد الأخمينيين مؤسسي الامبراطورية ــ إيران أسرة وطنية ثانية تعيد إليها أمجادها .

وقبل أن يوقع أردشير الهزيمة بأرتبان كان قد أخضع أمراء كرمان وأصفهان ودجلة والفرات ، وقد يسّر له انتصاره على أرتبان ارتقاء العرش في المدائن وبالتالي سيادة مملكة بابل . وجريا على سنّة قديمة لإضفاء الشرعية على سلطانه كان عليه أن يقترن بإحدى بنات أرتبان أو بنات أخيه كي يغدو عرشه امتدادا للأسرة التى احتل مكانتها . وواصل أردشير غزواته خلال فترة حكمه ، حتى شملت حين وافته منيته سنة ٢٤١ م كل الهضبة الإيرانية . وقد عنى بأن يسجل للتاريخ ذكرى مغامراته الأولى فكلّف النحاتين بتصويرها نقشا بارزا فوق صخور « نَقْشِ رستم » المجاورة لأصطخر مسقط رأس الساسانيين ، وجاء فك رموز الكتابات المصاحبة للنقوش البارزة على يد سلفستردي ساسي عام ١٧٩٣ م في أول دراسة منهجية للغة الإيرانية القديمة .

وبدأ أردشير عهده بلمّ شمل الدولة بعد أن مزّقتها الخلافات إلى دويلات ، وجعل شئون الحكم إلى هيئة إدارية ذات كفاية عالية ، واعتمد في توجيه دفة الأمور على رجال ذوى حنكة وخبرة ، أسند إليهم المهام الرئيسية وجعلهم قريبين منه كى يسترشدوا برأيه ، وخلق مركزية قوية ساهمت بنصيب كبير في توطيد أركان الدولة الساسانية القوية .

وبقى نظام الجيش البارثي المشكّل من فرق الفرسان المسلحة المدرعة التى كان قوامها أشراف إيران المشهود لهم بالفروسية والشجاعة ، تحميها فرق الفرسان الخفيفة من رماة السهام . ومن وراء هؤلاء وأولئك الفيّالة الذين لم يستخدمهم البارثيون من قبل . وفي أعقاب هذه التشكيلات كانت مجموعة الحرَّاثين ، التى أُوكل إليها فيما يبدو جمع الأسلاب وإغاثة الجرحى وإعداد الإمدادات . وثمة فرق أخرى كان يستعان بها من الشعوب المتاخمة الخاضعة للدولة ، ممن عُرفوا ببسالتهم وإقدامهم ، وكان للأرمن نصيب ملحوظ في الجيش الساساني . وأقام الساسانيون الحصون من حول المدن ، كما أقاموا القلاع على أطراف البلاد وأمدّوها بجماعات من فرسان الشعوب المتاخمة ، ومن وراء تلك القلاع كان الجيش الإيراني يرابط بفرقه . وكان لهذا الاستعداد العسكري الضخم شأنه في بقاء تلك الدولة قرونا عدة آمنة من الغزو الخارجي أو الاضطراب الداخلي .

وكما ساعد هذا الجيش القوى على خلق دولة منيعة مهيبة وإشاعة الاستقرار ، كذلك أسهم الدين الزردشتي[٢٤] في بث روح السلام والطاعة في نفوس الأهلين وتوطيد أركان النظام . ومن قبل أن تدخل

(٢٤) الديانة الزردشتيه . مايزال تاريخ النبى زردشت مصلح الدين المزدي مجهولا ، والراجح أنه قد نشر تعاليم دينه حوالي القرن السابع ق.م. ، وكان يرى أن الآلهة منبثقة من الإله الأكبر أهورا مزدا وأنها المنفذة لإرادته هو فحسب ، وأن لابد أن ينتهى الصراع بين الخير والشر بانتصار المبدأ الأول ، وأن سلوك الإنسان يجب أن يتّسم بالنوايا والأعمال والكلمات الطيبة ، وأن الانسان سيُثاب على ذلك في الجنة ، وقد حرّم دفن الجثث بل تترك فوق الداخما لتنهشها الطيور الجارحة .

الزردشتيه إلى فارس كانت ثمة ديانة مزدية[٢٥] يدين بها أهل الشمال الغربي من البلاد حيث كان لهم معبد خاص بها هو معبد نارشيز ، وكان كهنته يسمون الموابدة[٢٦] ، وما إن دخلت الزردشتية بلاد الفرس حتى أصبح هؤلاء الموابدة هم رعاتها وحراسها إلى عهد الساسانيين .

وحين أدركت أردشير الشيخوخة نزل لابنه شابور عن المُلك وظل يعيش متخفّفا من أعبائه إلى أن وافاه أجله . وهكذا وحّد أردشير إيران ، فكانت مزاياه كمنظم إداري تضارع قدراته العسكرية ، ودليل ذلك أن العديد من المدن التى أسّست في عهده أو رُممت كانت تحمل اسمه . ولم يبخل عليه عالم الأساطير بقصص تروى أمجاده ، ففي العهد الأخير للساسانيين نسبت إليه إحدى القصص التاريخية صفات عديدة مما كان يتحلى بها قورش العظيم ، وبعد خمسة قرون روت الملحمة الفارسية أسطورة حكمه مُشيدة بمآثره الخارقة .

ولقد اضطلع شابور بأمور الملك خير اضطلاع وأوْلى الشئون الثقافية جانبا من اهتمامه ، فإذا هو يأمر بترجمة الكتب الغربية التى تتصل بالفلسفة والأدب والدين ، مع اهتمام أكبر بكتب العقيدة التى تدعو لمذهب ماني[٢٧] . ثم مضى يتم ما بدأه أبوه في توطيد أركان الدولة وبسط سلطانها فشنّ حربا على الإمبراطورية الرومانية ووقعت أنطاكيه في قبضته مرتين . وفي عام ٢٦٠ انتصر على الامبراطور ڤاليريانوس وأسره وساقه أمامه حال عودته إلى إيران ضمن آلاف من الأسرى الذين استخدمهم في بناء مدينة عسكرية له ولجنده .

يقول إدوارد جيبون في كتابه «اضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها» : «حين انتصر ملك الفرس أرتجزسيس [أردشير أو أرتخشتر][٢٨] وابنه شابور على الأسرة المالكة البارثيه وقتل رُسُل شابور خسرو ملك أرمينيا الذى ظل صامدا طيلة ثلاثين عاما محتفظا بحياته واستقلال بلاده ، فزع حكام أرمينيا إلى روما يطلبون منها حماية بلادهم حفاظا على صالح وريث العرش الشرعي تيريداتس بن خسرو الذى كان لايزال طفلا غير أن بلاد الحلفاء الرومان كانت على مبعدة واستطاع الفرس أن يزحفوا نحو الحدود على رأس جيش لم يستطع أهل أرمينيا صدّه ، وقد نجح أحد الخدم بفضل إخلاصه في أن ينقذ تيريداتس الصغير الذى يمثل أمل بلاده في المستقبل ، وظلت أرمينيا طوال سبعة وعشرين عاما ولاية ساخطة نافرة وسط مملكة الفرس الكبيرة . وقد انتفخت أوداج شابور بهذا الفتح الذى تم في يسر وأرغم الحاميات الرومانية القوية في القارة على التسليم ، ونشر الخراب والرعب على جانبى الفرات .

(٢٥) أهورا مزدا : هو كبير آلهة الدين الفارسي القديم ، وكذلك الدين الذى أُدخل عليه الإصلاح الزردشتي . وهو الرب الأعلى الخالق للعالم ، السيد الحكيم ، أنجبه الإله زروان ، وهو إله ذكر وأنثى في الوقت نفسه . وقد اضطر أهورا مزدا إلى الدخول في صراع مع أخيه التوأم روح الشر أهريمن حتى تسنّى له أخيرا السيطرة على العالم .

(٢٦) الموابدة أو الموابذة : رجال الدين من المجوس .

(٢٧) مذهب ماني أو المانوية نسبة إلى ماني . وماني يجمع بين الثنوية المزدية والتقاليد المسيحية لمنطقة الفرات السفلى واليهودية والبوذية ، وكان مصورا موهوبا يقال إن رسومه الدينية الرائعة ساعدت على نشر المذهب الذى كان يدعو له .

(٢٨) Artaxerses نسبة إلى أرتا .

وجدت روما أنها خسرت أحد حدودها الهامة وفقدت حليفا طبيعيا مخلصا لها ، وأن أطماع شاپور قد تحققت في إيقاع سريع فأحست إحساسا عميقا بالإهانة وباقتراب الخطر ، وتوهّم ڤاليريانوس أن يقظة ولاته قد تكفي لتأمين سلامة الراين والدانوب ، فعقد العزم رغم تقدم سنّه على أن يتقدم بنفسه للدفاع عن الفرات ، ومضت جيوشه متقدمه في آسيا الصغرى موقفة حملات القوط البحرية ، وحرّر الولايات المنكوبة بالغزو الفارسي فنعمت بهدوء عابر خادع ، ذلك أنه ماكاد يجاوز الفرات ويلتقي بملك الفرس قرب أسوار مدينة أذاسا حتى هزمه شابور وأسره .

وقد أقدم الرومان على محاولة جريئة فاقتحموا جيش الفرس ببسالة ، غير أن محاولتهم انتهت نهاية فاجعة بسقوط عدد كبير من رجالهم . واستطاع شاپور أن يطوّق جيشهم بعدد كبير من جنده وانتظر في صبر حتى اشتدت وطأة المجاعة والوباء بينهم ، وحينئذ تعالت صرخات الجنود الرومان متهمين ڤاليريانوس بأنه سبب البلاء ، ومطالبين بالإستسلام وعرضوا تقديم مبلغ كبير من الذهب ثمنا لخروجهم من الحصار ، غير أن ملك الفرس الواثق من تفوقه رفض المال في ازدراء ، واحتجز المندوبين ، وتقدم على رأس فرقة محاربة حتى بلغ استحكامات الرومان وطالب بعقد اجتماع شخصي مع الامبراطور واستسلم الامبراطور إلى الهوان الذى أرغمه على وضع حياته وكرامته تحت رحمة عدوه وانتهى هذا اللقاء بما كان طبيعيا أن ينتهى به ، إذ وقع الامبراطور في الأسر وسلّمت قواته المذهولة أسلحتها . وقد أبى غرور شاپور لحظة انتصاره عليه إلا أن يضع على العرش الخالي خلفا تابعا ذليلا يعتمد كل الاعتماد على رضاه ، وشاء تلويث العرش الروماني بتقديمه لسريادس ذلك اللاجىء الحقير الشأن من أنطاكيه الذى لم يتورع عن ارتكاب أية رذيلة ، وهتف الجيش الأسير مزكيّا إرادة ملك الفرس الظافر على مضض واستحياء .

وقد عاب التاريخ ــ على عادته في الوقوف عند سوانح المدح وخواطر الذم ــ عاب على شاپور استغلاله لحق الفتح استغلالا مشوبا بالغرور والخيلاء حين عرض ڤاليريانوس على الجماهير مكبلا بالأغلال في حلّته الامبراطورية رمز العظمة المتهاوية ، وحين امتطى صهوة جواده واضعا قدمه فوق عنق الامبراطور الروماني ، فثقلت وطأة العار والمهانة على ڤاليريانوس وقضى نحبه ، فشقّ شاپور جلده وحشاه بالقش مُعيدا إليه هيئته الإنسانية ، وأمر بحفظه في أشهر معابد فارس حيث بقى بها عدة أجيال تذكارا لانتصار الفرس على الرومان يعدل آلاف النُّصب الرائعة التى شكّلها الرومان بغرورهم من النحاس أو الرخام . ومهما يكن من بشاعة المعاملة التى لقيها ڤاليريانوس التعيس الحظ في بلاد فارس ، فإن من المؤكد أنه كان الامبراطور الروماني الوحيد الذى وقع في أيدى أعدائه حيّا وأفنى بقية عمره بينهم أسيرا ذليلا »[٢٩] .

(٢٩) اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها «لإدوارد جيبون» ، ترجمة محمد على أبو درة . مراجعة وتقديم الأستاذ أحمد نجيب هاشم . دار الكاتب العربي ١٩٦٩ .

ومن عام ٢٢٤ م إلى عام ٦٥١ م توالى على العرش الساساني ستة وعشرون ملكا إذا استثنينا منهم الملوك الأخيرين الذين لم يمكثوا على العرش طويلا ، وقد انصرف همّ هؤلاء الملوك إلى الدفاع عن بلادهم من ناحية ضد الثورات الداخلية التى كثيرا ما أثارها أمراء الإقطاع ، ومن ناحية أخرى ضد العدو الخارجي كالرومان والبيزنطيين والهفتاليتيين (الهياطلة) . ويعد أهم ملوك هذه الأسرة بعد أردشير الملك شاپور الثاني [ذو الأكتاف] خصم چوليانوس ، يليه الملك كسرى أنوشروان الذى بلغ بالامبراطورية شأوا بعيدا سرعان ماانحدرت بعده .

هكذا اتبع الساسانيون سياسة أسلافهم الپارثيين نفسها إزاء الرومان وكانت أطماعهم في أرمينيا ــ كما سبق القول ــ أحد الأسباب الرئيسية في الحروب التي نشبت بينهما والتي انهزم فيها الامبراطور ڤاليريانوس وسقط أسيرا في يد شاپور الأول ، كما انهزم الامبراطور چوليانوس وقتل في معركة كُتب النصر فيها لشاپور الثاني . وبعد اعتناق الامبراطور قسطنطين للمسيحية في عهد ملك الملوك شاپور الثاني هاجر مسيحيو إيران الذين تعرضوا لاضطهاد الكهنة الزردشتيين إلى الولايات الرومانية على حين لجأ المسيحيون النساطرة[٣٠] إلى إيران ، وهى الهجرة التى نشرت عقيدة النساطرة في آسيا بالتدريج حتى بلغت الصين .

وفي الوقت الذي كان امبراطور بيزنطة يذود عن بلاده هجمات البرابرة خلال القرن الخامس الميلادي ، كان الساسانيون يدفعون عن أنفسهم هجمات أسرة كيدارا المغولية في أفغانستان[٣١] والهياطلة ، وكلها شعوب ذات أصول تركية مغولية . وفي نهاية القرن الخامس وقعت إيران تحت سيطرة هذه الشعوب التى مدّت يد العون أيضا إلى الملك قباذ حامي مزدك الشيوعي على استعادة ملكه الذى فقده بعد قيام ثوْرة ضده . وما إن انقضت بضع سنين على دفع جزية سنوية للغالبين حتى ظهر خسرو الأول ليمحو هذه الإهانة التى لحقت بوطنه . وقد اتصف هذا الملك شأنه شأن سلفه أردشير بمواهبه الإدارية مثلما اشتهر بانتصاراته العسكرية ، ونسب إليه المؤلفون الفرس والعرب قصصا عديدة تُظْهره رسولا للعدالة ، فبحكمته ورجاحة عقله أعاد الاستقرار الاجتماعي من جديد بعد أن عكّر مزدك صفوه ، وأعاد للامبراطورية مكانتها بعد أن خاض ثلاثة حروب خرج منها ظافرا منتصرا . وبعد فترة من العداء تهادن مع بيزنطة لمدة نصف قرن وذلك من الناحية النظرية على الأقل ، كما غزا بلاد الهياطلة غير أن الأتراك مالبثوا أن حلوا محلهم في تهديد الامبراطورية . وفي النهاية بعث بنجدة لعرب اليمن ضد الأحباش حتى تم طردهم نهائيا من اليمن التى احتلها هو .

(٣٠) النساطرة طائفة من المسيحيين ينتسبون إلى نسطوريوس بطريرك القسطنطينية الذى أعرض عن تسمية مريم العذراء بأم الإله . وقد عارضه كيرلس الاسكندري وانعقدت بسبب هذه المشكلة ثلاثة مجامع دينية متلاحقة آخرها عام ٥٥٣ ، وقررت كلها أن للمسيح طبيعتين «إلهية وناسوتية» متّحدتين في أقنوم واحد وقوام إلهى واحد . وقد ناصرت كنيسة أنطاكيه مذهب نسطوريوس ولكن لم يبق معه إلى النهاية إلّا كنيسة فارس التى صارت الكنيسة النسطورية ، ولايزال لها أتباع في العراق وإيران وملابار والهند ، وطقوسها سريانية شرقية ، وتدعى أحيانا بالكنيسة الأشورية . وقد ازدهرت عندهم حياة الرهبنة فأوفدوا المبشّرين إلى آسيا الشرقية منذ فجر القرن السادس ، وعنهم انتشرت النصرانية في فارس والهند والصين .

(٣١) هى الأسرة التى أسست مملكة الكوش في جاندهارا (عام ٤٣٠م تقريبا) .

وهكذا رفع كسرى من شأن الامبراطورية ، وما أكثر ماتغنَّى المؤرخون والشعراء في عصره بأبهة البلاط وعظمة المباني وتقدم العلوم والآداب ، ولعل هذا هو السبب في أن إيران قد لعبت دورها ببراعة كوسيطة بين بيزنطة والهند والصين . غير أن هذه العظمة كانت تحمل في طياتها جراثيم الانحلال ، إذ ساعدت على تركيز مقاليد الأمور في أيدي طبقة أمراء الإقطاع والموابذة ، وأدت إلى ازدياد الحركات الثورية التى تتابعت في إيران إثر تعيين خسرو لأربعة قادة عسكريين يحكم كل واحد منهم رُبع مساحة البلاد . وفي عهد ولده ثار أحد هؤلاء القادة المسمّى بهرام جوبين وكان من سلالة البارثيين ، وهو ماكشف عن خطأ هذا التجديد الذى استحدثه كسرى . ومن ناحية أخرى اتسعت الهوة بين الشعب والحكومة لما جدّ من اضطهاد الكهنة للأقليات الدينية ونكوصهم عن سياسة التسامح . وفي عهد كسرى الثاني في القرن السابع تأخر انهيار الامبراطورية بضع سنين رغم الأزمة المالية والفتن والحروب . وتعاقب على العرش بعد ذلك عشرة ملوك فاشلين خلال سنين قليلة ، ولقى آخر الملوك الساسانيين مصرعه أثناء غزو العرب لدولة فارس التى أصابها الشلل نتيجة تفكك شمل الدولة بعد انهيار وحدة أمراء الإقطاع .

— ٨ —
الفتح الإسلامى

واستشرى الفساد في البلاط الساساني وأخذت سلطة الموابذة تتغلغل إلى كافة المرافق حتى ضاق الناس ذرعا بهم وتاقوا إلى من يخلّصهم من هذا الإذلال ،ولم يلبث الفرس أن وجدوا الغزاة يقتحمون عليهم أبوابهم برسالة روحية ولغة جديدة حاملين راية المساواة بين الناس ، وإذا هؤلاء الغزاة يختلفون عمّن سبقهم من الغزاة في حملة الإسكندر . ذلك أن العرب أدركوا أنهم انفتحوا على شعب له ماض وله تراث فأخذوا عنه وأعطوه ، واقتبسوا من سياسته وفنه ووهبوه دينهم ولغتهم . غير أن تلك البقاع الواقعة وراء الجبال الممتدة على ساحل بحر قزوين تلقى أهلها الدين الجديد واللغة الجديدة ، ثم انحازوا بعقيدتهم كشيعة لعلى رضى الله عنه فإذا جلّهم علويون مشايعون له ولبنيه .

وطغت ثقافة الفرس ، وإذا هى تطبع الثقافة العربية بطابعها ، وإذا نحن نجد أثر ذلك في البلاط العباسي في بغداد ، وإذا الأسر الفارسية تتولى الحكم بادىء ذى بدء في مناطق متفرقة من البلاد إلى أن امتدت جذورها نحو كافة المناطق الفارسية ، وإذا الحكم في حقيقته في أيدي الفرس وفي الظاهر في يد الخليفة العباسي الذى جاهد سدى ليحول دون تسلّطهم باستخدام سياسة التفرقة بين الأسر الفارسية إلى أن هاجم الصفاريون(٣٢) بغداد نفسها وقتلوا الخليفة ، وإذا الأسر التوكية التى حكمت إيران في منتصف القرن العاشر تحمي كل ماهو فارسي شعرا وفنا وعمارة .

ولكن الذى لاشك فيه أن هاتين الحضارتين اللتين التقتا على أرض إيران — وهما الحضارة العربية والحضارة الفارسية — قد أعانتا على اتساع حدود الدولة الإسلامية التى امتدت إلى الهند جنوبا وشرقا وإلى جبال البرانس شمالا وغربا .

(٣٢) الصفاريون أو بنو الصفار هم دولة أسسها يعقوب بن ليث الصفار وأصله من سجستان ، تولى الحكم في فارس منذ ٣٣ سنة وأضاف إلى مملكته أقاليم الهند المتاخمة ، وقد هدد بغداد ثم مات في خوزستان عام ٨٧٩م وانقرضت دولته من بعده .

الفرس بين العقيده والاسطوره

— ١ —
دين الفرس والفكر الإسطوري(٣٣)

تتميز الديانة الفارسية بتعقيد يعسر معه فهمها ، ولا يكمن سرّ ذلك في أنها تشكلّت من خليط من العقائد الأشورية البابلية والآرية فحسب ، بل في أنها خضعت لتغييرات هامة خلال الأسرات الثلاث التى تعاقبت على الحكم وهم الأخمينيون (٥٥٨ — ٣٣٠ ق . م) والپارثيون (٢٥٠ ق . م — ١٩١ م) والساسانيون (٢٢٤ — ٧٢٩ م) .

وإذا تركنا جانبا نقوش داريوش في « بيستون » ومدوَّنات الحضارات المجاورة ، فقد استقينا علمنا بالعقائد والأساطير الإيرانية من « الزندا وستا » [وهى شرح الأوستا] التى تم تسجيلها خلال العهد الساساني ، ولو أن موضوعاتها تضرب بجذورها نحو آرية ماقبل التاريخ . وكان الفرس والجنس الآرى بعامة ينزعون إلى تقديس مظاهر الطبيعة وعبادتها باعتبارها كائنات إلهية ، فأطلقوا على الشمس « عين الله » وعلى الضوء « ابن الله » ، ووصفوا الظلمة بأنها الشيطان بعينه . ولابد أن النار كانت جزءا من

(٣٣) ١ — New Larousse Encyclopedia of Mythology: Mythology of Ancient Persia. Paul Hamlyn. London 1959, PP. 309-322

٢ — أحمد أمين : فجر الإسلام . لجنة التأليف والنشر والترجمة (١٩٥٩ صحيفة ٩٨—١١٣)

٣ — محمد عبد الكريم الشهرستاني : كتاب الملل والنحل (١٩١٠) صحيفة ٥٨٩و ٦١٩—٦٣٢ .

٤ — الشاهنامة لابن القاسم الفردوسي . ترجمة الفتح على البنداري . تحقيق دكتور عبد الوهاب عزام — دار الكتب المصرية ١٩٣٢ .

٥ — كتاب تنسر . نقله للعربية دكتور يحيى الخشاب .

عقيدة صريحة اجتمع عليها أكثر الهند أوربيين قبل أن تستقر في إيران رمزاً للإله الأكبر . وقد اتخذ الفرس النار رمزا لإله الخير «أهورامزدا» ، وأشعلوها ليتيحوا لآلهة الخير الفرصة للقضاء على آلهة الشر . من أجل ذلك سُمّى المزديون عبدة النار . وحمل أكثر الأمراء البارثيين لقب «صانع النار» ، واحتل سدنة بيوت النار في الكهنوت المجوسي خلال العهد الساساني المراكز المرموقة في الدولة .

وقد احتفظت كافة الديانات الإيرانية بهذه العقيدة الأساسية البدائية ، حتى غدا النور والنقاء يتوّج كل ماهو إيراني ، وليست أسطورة «آذر» بن أهورامزدا الذى يمثل الخير الأسمى — وهو النار المتوهّجة في السماء والكامنة في الأخشاب — سوى تعبير عن هذه العقيدة ، وإن أثارت هذه الأسطورة في نفوسنا تساؤلا عن أسبقية تسمية كل من الابن وأبيه باسم النار وأيهما أجدر بأن يكون النار الأسمى(٣٤) .

وفي الحق إن آذر لم يكن شعلة متقدة فحسب ، بل كان إلى جانب ذلك مصدر الخير الذى يهب الناس الراحة وأسباب العيش ، والحكمة والفحولة والنسل السليم وجنة لايطؤها غير الفضلاء ، ورفيق مركبة الشمس وحامي حمى العالم من مغامرات «إله الشر» ، وثمة جريمة واحدة لا يغتفرها قط ، هي حرق لحم الإنسان الميت أو طهوه إذ يراها أبلغ إهانة لقداسة «الحياة» . وكان الفرس يؤمنون بالصراع الدائم بين إله الخير وإله الشر ، ويعتقدون أن الشعائر الدينية كالصلاة وغيرها تشدّ من أزر آلهة الخير في نزاعها مع آلهة الشر .

وتنبع شعائر الهوما — شراب الخلود — في «الزنداوستا» من نفس المصادر الآرية ، مثلها في ذلك مثل شراب السُّوما الفيدي في الهند ، ولو أن النبات مختلف لاختلاف الموطن إلا أنه في الحالتين عشب مقدس يُعتصر لاستخراج شراب مايكاد يتخمّر حتى يسمو بروحانيات من يشربه . وكانت التعاويذ التى تُتلى خلال شعائر الهوما تطرد الجان الشريرة ممهّده الطريق لسيادة الخير .

وقد خلّفت إحدى الهجرات الهند أوربية بصماتها في شمال العراق ، يؤيد ذلك ماجاء في نقش مسمارى وجد في كاپادوكيا عن إحدى المعاهدات بين الميتانيين قاطنى شمال الفرات والحيثيين قبل ميلاد المسيح بأربعة عشر قرنا ، وقد نص في المعاهدة على إشهاد الآلهة . والغريب أن أكثر أسماء الآلهة الواردة فيها هندية وإن كان بعضها إيرانيا ، مثل ميترا وڤارونا وإندرا . وإذا كانت لإندرا إله الصواعق أهمية بالغة في العقيدة الڤيدية إلا أنه اعتبر في إيران مجرد شيطان لاقيمة له ، على حين لعبت مكانة ميترا دورا هاماً في كلتا الحضارتين وإن اختلف الدور الذى يؤديه في كل منهما . وقد ارتبطت عبادته بعبادة «أناهيتا» إلهة المياه إلى حد بعيد ، وكان في بادىء أمره إلها للعقود والمعاملات والصداقة ثم ارتقى إلى حامى الحق وقاهر الزيف .

(٣٤) ومن هنا كانت آذربيجان بمعنى نار بلا روح .

وفي عهد ماقبل زردشت كانت عبادة ميثرا تشترك مع عبادة أهورا الأعظم في عناصر كثيرة : فشجاعته في الحرب لاتباري ، يقرن المعرفة إلى قوته ويمثل جوهره النور والنقاء ، ومن ثم فهو قائد مركبة الشمس عبر السماء . منه يتوقع الناس النصر والحكمة معا ، وعليهم يسلّط غضبه العارم إن صدر منهم غش أو خيانة . وكان بين شعائر عبادته تقديم الذبائح وقرابين الهوما ، يتناولها القوم إثر طقوس دقيقة تصحبها توبة صادقة وورع عميق . وحظيت الأجرام السماوية تحت تأثير علوم الفلك الكلدانية بقداسة خاصة كما ظفرت بالربوبية ، وعلى رأس هؤلاء الأرباب الذين تحوّلوا فيما بعد أرباباً ثانويين ثمة ربٌ أكبر .

أما المجوس فكانوا جماعة من رجال الدين يدينون بدين خاص بهم ، وفيهم ظهر زردشت أيام الملك كَشتاسب الذى أكسب دخوله في دينم ملّتهم قوة ومنعة وجعله العماد الروحي للدولة الأخمينية ، حتى أن الإسكندر حين هزم دارا الثالث وقتله عمد إلى هدم الركن الروحي في الأمة ، غير أنه فشل في هذا المسعى لأن البارت نجحوا في الحفاظ على دينهم ، دين زردشت . ولما كانت الدولة الساسانية أمر الملك أردشير أحد رجال دين زردشت المعروف باسم تَنْسَر ــ كما أسلفت ــ بأن يجمع شتات الأوستا وأن يسطر هذا كله في سفر واحد فكانت الأوستا التى عُرفت باسم « خرده أوستا » أى مختصر الأوستا الذى نعرفه اليوم .

— ٢ —
« مزدا » إله الملكية الفارسية

أخذ «مزدا» إله الملوك الأخمينيين يتألق بوهج ظل يكبر ويكبُر حتى تهاوت في الظل أسماء ماعداه من أرباب . وكان استئثاره بمكانة الإجلال والتقديس نتاج السيادة المطلقة التى أحرزتها الأسرة المالكة الفارسية الأخمينية في العالم الإيراني ، فكان رب الأرباب سيد السماوات وخالق الأحياء ، والقوة التى ترمز لملك الملوك ، سيد الشعوب وحاكمها . ولا يزال اشتقاق اسم «مزدا» محل جدال ، فمن قائل إنه مشتق من كلمة «مدها» السنسكريتية بمعنى الحكمة ، ومن قائل إنه مشتق من كلمة «مادا» بمعنى الافتتان ، ومن قائل إنه مشتق من كلمة «ماستيم» بمعنى «التنوير» . وثمة نفر من الباحثين يميلون إلى مضاهاة الإسم الإيراني أهورا مزدا باسم كبير آلهة آشور بانيبال المدعو أسارا مازاس (٦٦٨—٦٢٦ ق.م) ، ويربطون أيضا بين كلمة أهورا الإيرانية وأسورا الهندية وأشور الأشورية . وهذا كله يثبت أن إله الأخمينيين كان موجودا قبل ظهورهم وأنه ظفر من قبل بتبجيل ملوك أشور .

وقد مثّل نحاتو پرسيپوليس أهورا مزدا إله الملك داريوش وحاميه بلحية وقورة وفق الطراز الأشوري ، بينما أحاطوا جسده بجناحين كبيرين متماثلين وأضافوا إليه ذيل طائر ، على حين قد خلعوا عليه في نقوش الحفر البارز سمات البشر مما جعله ينتمي على هذا النحو إلى عالم الغيبيات النابض بالفكر الفلسفي المجرّد أكثر من انتمائه إلى عالم الأسطورة بما يفرضه من قوة التصديق دون مناقشة . أما تصويره بالشكل الآدمى فلا يعدو ابتكارا من إبداع النحات . فهذا الإله هو خالق كل شيء ، تخطّت قدرته قدرات البشر ، وانبثق منه ناموس الكون ، فكانت الحقائق الأبدية صدى للروح الإلهية ، التى لم تتدنّس بالنقائص البشرية والتى كان كل مايصدر عنها نقيا نقاء الروح التى يمثّلها ، على حين أن الشخصيات السماوية التى تكوّن حاشيته — وهى جماعة كبار الملائكة — لم تكن إلّا أفكارا مجرّدة أضفى عليها الخيال الديني القداسة ثم تجسّدت حقائق ملموسة وتمثّلت في الملائكة .

واستطاع زردشت الميدي الأصل أن يحقق نوعا من التوفيق بين دين المجوس ودين الملوك ، غير أن هذا التوفيق لم يأخذ صفة رسمية إلا بعد ثمانية قرون من عهد زردشت الذى عاش طبقا لما زعم الفرس سنتى ٦٦٠ و ٥٨٣ ق . م حين دوّن كتاب «الزنداوستا» الذى لا يزال باقيا . وإذا كان البعض قد أنكر وجود زردشت فالثابت أنه كان شخصية حقيقية وليست من وحى الخيال . وتنتظم سيرة زردشت سلسلة من المعجزات ، فقد وُلد والكون بأسره يهلّل بهجة بمجيئه ولم تصدر عنه صرخة أو بكاء ساعة ميلاده ، ولمّا وُلد ضحك ضحكة تبيّنها كل من حضر ، غير أن عداوة الكهنة الزنادقة من الكافي والكاربان عبدة الأوثان ظلت تلاحقه بأسلحة الغش والخداع ، وحين عزم نبىّ المستقبل على الزواج خضع لاختيار والديه ، ولكنه طبقا لشريعة الإيرانيين الشغوفين بالصراحة والضوء أصرّ على استجلاء ملامح عروسه قبل أن يعقد عليها .

وما أشبه دعوته الدينية بدعوة بوذا ، ففي سن العشرين هجر بيت أبويه بحثا عن «الإنسان الهائم بالعدل الشغوف بإطعام الفقير» ، إذ تمثلت مظاهر الإيمان في رأيه في تغذية الحيوان والبؤساء ومدّ النار بالحطب وصبّ عصير الهوما في الماء . ولزم الصمت سبع سنين في أعماق غار في الجبل ، وتلقّى الوحى عن الملائكة سبع مرات وهو في سن الثلاثين ، وامتلك السيطرة على عناصر الكون المختلفة . وكان تلقّيه للوحى الأول عن طريق «وهومنه» [روح الحكمة] الذى وهبه النشوة الروحية بآذربيجان في حضرة أهورا مزدا . ومالبث أن مضى مبشّرا برسالته ، فرحل حتى غزنة على حدود أفغانستان والحدود الشرقية لإيران ، وتلقى الوحى في مناطق أخرى حيث لقن أسلوب معاملة الحيوانات الأليفة والنار والمعادن والأرض والماء والنبات ، حتى أحاط الرسول بكل ماكان بحاجة إلى معرفته . ومن الشمال جاءه أنكَرامينو غاويا ليثنيه عن قتل رعاياه من الشياطين ، وعرض عليه عرش مملكة في الأرض ، بيد أن زردشت تحاشى الغواية متسلّحا بالرُّقى والعوذات .

ولما كانت السنة الثانية عشرة من الدعوة اهتدى ڤيشتاسپا (كَشتاسب) ملك بلخ بعقيدة زردشت ، وتبعه الناس في الهند وبلاد اليونان . وجمعت معارف النبى بين الطقوس وبين علوم الطبيعة والنجوم والأحجار الكريمة ، غير أن الدعوة إلى الدين في سنواتها المتأخرة لم تنحصر في نطاق الدعوة السلمية بل نشبت حرب مقدسة بين ڤيشتاسپا وخصومه الترك الكفّار برزت فيها شجاعة اسفنديار الخارقة . وهنا تضفي شاهنامة الفردوسي لمسة بطولة إلى شعائر «الزنداوستا» . والمعروف أن زردشت قد لقى حتفه في سن السابعة والسبعين على يد أحد التورانيين .

وقد قام دين الفرس على مبدأين أولهما أن للكون قانونا لايحيد عنه ، وأن له ظواهر طبيعية لايعتريها التغيير ، وثانيهما أن ثمة صداما بين الخير والشر وبين الضوء والظلمة وبين الخصب والجدب . ولم يخرج زردشت عن هذين المبدءين ، إلا أنه حصر آلهة الخير العديدة في إله واحد هو أهورا مزدا ، كما حصر آلهة الشر في إله واحد هو أنكَرامينو أو أهريمن . وهكذا كان زردشت من وجهة النظر العقائدية «موحّدا» يرى للعالم إلّها واحدا ، ومن الناحية الفلسفية «ثنويّا» لما ينطوي عليه العالم من خير وشر في

صراع مستديم . ويتلخص هدف زردشت في جهاد النفس لبلوغ الكمال بالفكر والكلمة والعمل ، حتى إذا جاءها الموت وُزنت أعمال الروح وحوسبت على مااقترفت .

يقول زردشت : «النور والظلمة أصلان متضادان ، وكذلك أهورا مزدا وأهريمن ، وهما مبدأ موجودات العالم ، حصلت التراكيب من امتزاجهما ، وحدثت الصور من التراكيب المختلفة ، لكن الخير والشر ، والصلاح والفساد ، والطهارة والخبث ، إنما خرجت من امتزاج النور والظلمة ، ولو لم يمتزجا لما كان وجود العالم . وهما يتصارعان إلى أن يغلب النور الظلمة والخير الشر ، ثم يخلص الخير إلى عالمه وينحط الشر إلى عالمه ، وذلك هو سبب الخلاص» .

وتنقسم الإثنى عشر ألف سنة التى تشمل تاريخ هذا العالم حسب عقيدة زردشت إلى أربعة عهود ، يستغرق كل منها ثلاثة آلاف عام . بدأ أهورا مزدا الخالق الذي لم يُخلق بإبداع الموجودات اللا مادية ، إذ كان لايزال يقصر نشاطه على التفكير فيها ، ومن ثم توقّع ظهور أهريمن ، وعلى الفور ظهر أهريمن من وسط الظلمات . وقد عرض أهورا مزدا أن يسود السلام بينه وبين أهريمن ولكنه لم يوفّق ، فأعلن الحرب التى قُدّر لها أن تستمر التسعة آلاف سنة التالية ، حتى كُتب النصر للنور في النهاية .

وكُرّست المرحلة الثانية من الثلاثة آلاف سنة لخلق الموجودات الحالية سواء بواسطة الإله أو الشيطان . واشتملت المرحلة الثالثة على التقلبات التى مرّ بها الجنس البشري فيما بين عهد الإنسان الأول حتى عهد زردشت . أما العهد الأخير فكان يوم كتب لزردشت أن يحقق لأهورا مزدا النصر النهائي ، وهو كذلك يوم الحساب .

والأوستا [الأبستاق بالعربية] هى كتاب زردشت المقدس ، ويسمّى شرحه «الزنداوستا» ، وقيل إنه يشمل إحدى وعشرين نسكا لم يبق منها غير نسك كامل وبضع آيات متفرقة ، وكانت اللغة البهلوية هى لغة الفرس في العهد الساساني ، وتولى الزند شرح الأبستاق باللغة البهلوية . ونادى زردشت بأن الخير منبع النور خالق كل ماهو نافع مفيد ، وأن الشر مصدر الظلمة خالق كل ماهو ضار مؤذ ، وأن الحرب سجال بين الخير والشر ، وأن النصر في النهاية معقود للخير ، وأن الناس قُلّب منهم من يؤازر الخير ومنهم من يعضّد الشر ، ولذلك فإن الصراع لايقوم بين إلهى الخير والشر بقدر مايقوم بين أتباع كل منهما ، وأن للإنسان حياة دنيوية وأخرى بعد الموت تتوقف على سلوكه في حياته الدنيوية . ويقال إن النبوّة قد نزلت على جمشيد ملك الفرس ، وإذ ناء بحملها حملها عنه زردشت .

ولقد حجبت المزدية كل ماعداها من العقائد الإيرانية ولكنها اتخذت أشكالا عدّة ، فإن «الثنويّة الإيرانية» ـــ فكرة إله الخير أهورا مزدا وإله الشر أهريمن ـــ التقليدية التى ذاعت في كتب تاريخ الأديان لا تساير تماما حقيقة العقائد التى سرت مابين عهد قورش والفتح الإسلامي . وعلى الرغم من أن هذه الثنوية قد بشّر بها زردشت كمظهر من مظاهر إصلاحه الديني إلا أنها لم تظفر بالرسوخ إلا فيما بعد بتأثير الضغط السياسي للساسانيين التوّاقين إلى إرساء قواعد تقليد قومى عريق في مواجهه التأثيرات

المتأغرقة ، ولم تتعد « الثنويّة » حتى عهد الساسانيين كونها رأى نحلة من بين النحل . وعلى حين كان مزدا الأخمينيين إله « ملك الملوك » قبل اعتناق كَشتاسب الزردشتية كما مرّ بنا ، فقد كان مزدا الساسانيين إلها دينيا ذا وشائج قربى مع آلهة زردشت ، فهو ينبرى لمكافحة إله الشر ــ الظلمة ــ أهريمن الذى استحدثه دين زردشت . وبين هذين النمطين من المزدية الأخمينية والساسانية كان عهد البارثيين حين احتكرت ديانات أخرى عقائد الايرانيين .

وفي الحق إنه يصعب حصر الأديان الفارسية في قائمة ، كما أن محاولة تصنيفها أمر بالغ التعقيد ، إذ علينا أن نبدأ بالإشارة إلى عقائد البارثيين [پاهلاڤا] التى اشتق منها اسم اللغة البهلوية . وكان البارثيون إيرانيين وافدين من سكوذيا يدينون بعبادة الأسلاف ، ثم زحفت إليهم البوذية التى انتشرت في بلخ إلى جانب عقائد أخرى متعددة متأثرة بالفلسفة التجريدية التى كشفت عن مزيج من العناصر اليونانية والغنوصية[٣٥] والإيرانية . وأشهر هذه العقائد هى عقيدة ميثرا التى لم يقتصر ذيوعها على غرب آسيا ، بل كادت تغزو أوروبا حين بلغتها خلال القرن الأول قبل المسيح على أيدى الجيوش الرومانية . وترجع أصول هذه العقيدة إلى الإله ميثرا الآرى بعد أن مرّت بتغيرات عديدة . فيذكر هيرودوت إلهة سماء باسم ميثرا ، وكانت كلمة « مِهْر » في اللغة الفارسية تعنى « الشمس » غير أن هذا الإله بعيد كل البعد عن إله العقود والمعاملات القديم الذى عُرف في الهند وإيران . كان ميثرا همزة وصل بين أهورا مزدا وأهريمن الزردشتي ، فهو « الزمن » الذى ينظم تتابع النور والظلمة . وما أكثر ماصوّرت أعمال النحت المتأغرقة مشهد تقديم الثور ذبيحة بواسطة الإله ميثرا معتمرا برداء الرأس الفريجي داخل أحد الكهوف التى يتجمّع فيها مريدوه حيث يؤدي الإله أحد طقوس الخصوبة فتنبع الخضرة حول الجرح الذى تنزف منه دماء الضحية .

وبرغم أن عقيدة ميثرا هذه بعيدة بُعداً شاسعاً عن مزدية زردشت إلا أنها قد احتفظت مثلها بفكرتيها الأساسيتين : وأولاهما الحماسة المتدفقة للنقاء الخلقي نتيجة الروح العسكرية التى يتحلّى بها الجندي المجاهد ، والتى كانت سبب الشهرة التى نالتها هذه العقيدة بين فيالق الرومان ، وثانيتهما تبجيل النور ، وهو المطلق أو الشيء الوحيد العصى على القهر ، المتجسّد في الشمس .

وكانت المانوية عقيدة قريبة من الزردشتية ، آمنت بها جماعة ماني ، ووجدت فيها الديانة المسيحية خصما وعدّتها هرطقة خارجة عليها ، وهى وفق العلامة براون : « زردشتيه متنصّرة أكثر منها نصرانية

(٣٥) نسبة إلى غنوصيص أى المعرفة ، وهى حركة فلسفية ودينية نشأت في العصر المتأغرق تؤمن بأن الخلاص بالمعرفة التى يعدّونها أعلى قدرا من الإيمان والأعمال الخيرة . ويقول الغنوصيون بالثنائية أى بالتمييز بين الخير والشر ، إذ يعدّونهما العنصرين الأساسيين للوجود ، وقد أدمجوا في تعاليمهم شيئا من السحر والشعوذة . ونبذت الغنوصية المسيحية الأولى الأسس اليهودية للمسيحية وكذلك العهد القديم ، ونادت في القرن الثاني بأن الخلاص يتم عن طريق الحكمة [صوفيا] ، وقسمت الناس إلى ثلاث طبقات : الغنوصيون وخلاصهم مضمون ، والمسيحيون غير الغنوصيين ويمكنهم أن يخلصوا أنفسهم بالإيمان ، ومن عدا هؤلاء وأولئك هالكون ، وانتهى الأمر بالغنوصية إلى إدماجها في المانوية . وكان للغنوصية أثرها في المسيحية ، فقد حملتها على تحديد العقيدة ومحاربة الهرطقة والإلحاد . (معجم مصطلحات أدب . د . مجدي وهبه)

مزردشة» . وقد انبرى ماني يبشّر برسالته في أوائل العهد الساساني عند اعتلاء شابور الأول عرش الفرس عام ٢٤٢ م . وكان ماني من أهالي بابل ، جمع إلى جوار الثنوية المزدية التقاليد الغنوصية المستعارة من أتباع يوحنا المعمدان والمَنْدَويِّين الغنوصيين من الفرات الأدنى . وكان يبشر بإنجيل القديس بولس ورسائله ذاهبا إلى أنه الناطق الأخير بلسان المسيح ، وأسس كنيسة حاكت إلى حد كبير السلّم الكهنوتي المسيحي ، ونادى بأن التقشف أمر لازم حتى ينتهي الصراع الثنوي داخل الفرد بانتصار النور .

وقد أسفرت الحفائر بجوار طورفان كما أسفر اكتشاف إحدى مكتبات القرون الوسطى في كهوف تونه وانج عن العثور على بعض النصوص المانوية . كذلك أمكن التوصل إلى كثير من المعارف عن هذه النحلة من آراء أعداء المانوية التى كانت تفنّد دعاواهم وتدحضها سواء كانوا من المسيحيين أم المزديين أم المسلمين . وثمة مايثبت أن المانوية قد بلغت فرنسا وإسبانيا وأفريقية بل والصين ، وقيل إن القديس أوغسطين نفسه اعتنق المانوية قبل أن يؤمن بالمسيحية ، والواقع أنه مامن عقيدة حملت الروح الإيرانية أبعد مما حملته هذه العقيدة . وبغض النظر عما يقال عن الوحى الذى تلقاه ماني حين كان في سن الثانية عشرة ثم في سن الرابعة والعشرين ، فقد كانت حياته التى استغرق التبشير فيها أربعين عاما مصدرا لبعض القصص والحكايات ، جاء في إحداها أن مهرشاه شقيق شابور كان خصما لماني ، فسأله «هل توجد في الجنة التى تبشر بها حديقة بمثل جمال حديقتي ؟ فرد رسول النور بأن كشف عن جنته الوضاءه لمهرشاه الذى ماكاد بصره يقع عليها حتى غشيته غيبوبة استغرقت ثلاث ساعات» !

وقد نادت الكتب المانوية بما سيكون عليه مصير «الصدّيق» الذى يتبع السنن المقدسة بإخلاص ، و«المريد أو السمّاع» الذى لم يرق إلى أعلى مراتب المانوية ، والآثم الذى يخرق هذه السُّنن . فما إن يتخلص «الصدّيق» من قيود الجسد حتى يسلك الطريق نحو الجنة عائدا إلى أرض آبائه ، ويبقى «السمّاع» فوق الأرض وتعود روحه لتتقمص جسدا آخر ، على حين يمضى «الآثم» عبر المادة إلى الجحيم . في ذلك اليوم تعود كل روح كُتب عليها أن تتحرر إلى مقرها الأول وهو الجنة مخلّفة الدنيا ، وسرعان ما تتساقط النجوم وتتداعى الجبال وتنهار العناصر المادية إلى هوة الجحيم المعتمة ملتهبة كأنها الأتون العظيم ، فتغطيها صخرة يبلغ حجمها حجم الأرض نفسها ، وتبقى أرواح الآثمين هائمة فوق هذه الصخرة . وهكذا مايكاد يلتقي الخير والشر في صورتهما الأولى حتى ينتصب بينهما عائق لايتسنّى اجتيازه .

وكان مذهب ماني يساير عقيدة زردشت وإن خالفها في أمر أساسي ، هو أن زردشت كان يؤمن بأن هذه الدنيا دنيا خير لأن الخير فيها يدحر الشر ، بينما يرى ماني أن نفس هذه الملاقاة بين الخير والشر وبين النور والظلمة شر واجب الاستئصال . وعلى حين يبشّر زردشت بأن على الإنسان أن يحيا حياة طبيعية فيتزوج وينجب الذراري ويرعى ماشيته وحقله ويأكل مالذّ وطاب ويصون بدنه وينأى عن الصوم لأنه بهذا الأسلوب يعين إله الخير على إله الشر ، نرى ماني يدعو إلى التنسك والتقشف ويتعجل

الفناء ، فيحرّض الناس على أن ينأوا عن الزواج والإنسال ويدعو إلى الصيام أسبوعا كل شهر ويفرض العديد من الصلوات ، كما اعترف بنبوّة عيسى وزردشت ، غير أنه لم يقل بنبوة موسى .

وقيل إن أحد الموابذة سأله إن كان هو الذى يحرّم الزواج متعجّلا فناء العالم ، فرد ماني بأن الخلاص يأتي بانقطاع النسل ، فقال الموبد « لأهبنّك إذن الخلاص الذى تنشد على الفور » ، وأمر الملك بهرام بقتله تخلّصا من تعاليمه الداعية إلى الزهد بعكس عقيدة زردشت الداعية للعمل والمسايرة للنزعة « الحربية الفارسية » .

— ٣ —

الشخصيات الإلهية والفكر الإسطوري

اندمج اسما الإله أهورا — مزدا فأصبح هرمزد ، على حين تحوّل اسم أنكَرامينو بمعنى «الفكر السلبي» إلى أهريمن . وكانت هاتان الشخصيتان تمثلان قطبى الوجود ، فالأول خالق الحياة والثاني صانع الموت ، الأول من النور والحق والثاني من الظلمة والزيف ، الأول إله مضاد للشيطان والثاني شيطان مضاد للإله ، وليست الحياة إلا محصلّة الصراع المحتدم داخلها بين بعضها البعض .

تقول قصة الخلق :

«هكذا تكلم أهورا مزدا إلى زردشت المقدس

خلقت كونا لم يقم من قبله شيء ، ولو لم أخلقه لمضى العالم بأسره نحو إيرچانا ڤيچا» .

وفي مقابل هذا العالم النابض بالحياة خلق أنكَرامينو عالم الموت الذى لايتخلله غير شهرين من الصيف المكسو بالجليد ، ويستغرق الشتاء شهورا عشرة قارصة البرد ، فالبرد هو منبت الشر كله .

ثم خلقت «جاوون» ملجأ «سُغْدرا» أجمل محلة في الأرض تكسوها الورود وتتوالد فيها الطيور ذات الريش الياقوتي اللون ، فخلق أنكَرامينو الحشرات الضارة بالنبات والحيوان .

وقامت مدينة «مورو» المقدسة السامية فسعى فيها أنكَرامينو بالأكاذيب والشرور .

ثم خلقت «باشدي» الساحرة تكتنفها المراعي المورقة وتتطاير منها مائة ألف راية فأرسل أنكَرامينو الوحوش المفترسة لتلتهم الماشية التى تخدم الإنسان .

وبرزت «هاروچو» مدينة القصور الفخمة إلى الوجود ، فأولد أنكَرامينو الكسل ، ومن ثم خيّم الفقر على المدينة .

وهكذا كلما قدمت معجزة للبشر تسعدهم وتسهم في رخائهم سارع أنكَرامينو يرد عليها بعطيّة ضارة ، فهو الذى بعث غرائز الشرّ يلوث الأرض بها ، وابتدع جريمة دفن الموتى أو إحراقهم وكافة المحن التى تطحن جنس البشر .

ولعل أهريمن كان قبل أن يصبح روحا للشر إلّها من آلهة العالم السفلى ، وقيل إن أهورا مزدا قد خلق نوعين متضادين من الجان هما أسپنتا مينو وأنكَرامينو ، روح الخير وروح الشر ، وسرعان ماخطت هذه الثنويّة إلى وحدانية عميقة الجذور .

وأول ما خلق أهورا مزدا من الملائكة بهمن ثم أرديبهشت ثم شهريور ثم اسفندارمز ثم خرداد ثم مرداد ، وخلق بعضهم من بعض كما يقبس السراج من السراج فلا ينقص منه ، وقال لهم : «من ربكم وخالقكم ؟ فقالوا أنت ربّنا وخالقنا» . وعلم أهورامزدا أن أهريمن سيتحرك من ظلمته فأعلم الملائكة وأعدّ مايردّه به ويدفع شرّه وأذاه عن عالمه ويبطل إرادته ، فخلق السماء في خمسة وأربعين يوما وخلق الأرض في مثلها .
وكان أهورا مزدا يتحكم في أرواح «الخالدين الرحماء الست» «أمشاسپندات» وهم : وهومانه — وأشاڤاهيشتا — وأخشاتراڤايرا — وسپنتا أرمايتى — وهورفاتات — وأمرى تات(٣٦) .

وما أشبه هذه الآلهة بالملائكة جبرائيل وميكائيل وروفائيل ، فقد أنيط بكل من هذه الآلهة السهر على أحد جوانب الحياة ، فسيطر «روح الخير» على الحيوانات المفيدة ، و«الفضيلة العليا» على النار ، وعكف «الملك المثالي» على تحريك الشمس والسموات والسيطرة على المعادن ، وتحكّم البرّ الرحيم بالأسلاف والكمال والخلود على التوالى في الأرض والمياه والنبات .

وغصّت الطبيعة بنوع من الجان تقدم لهم القرابين هم «إيزدها» (الآلهة) وهم نوع من المخلوقات الإلهية يعدّون ازدواجا للأمشاسپند . كان الإيزدها ينتمون إلى ماض إيراني آرى ، وقيل إن أهورا مزدا كان كبير الإيزدها السماويين بينما كان زردشت كبير الإيزدها الأرضيين .

وكان بعض الإيزدها يوازي بعض الأجرام السماوية والعناصر والقوى الكونية أو الخلقية مثلهم مثل الأمشاسپندات . وكانت النار البدائية المستخدمة قربانا تلعب دوراً هاماً بين الإيزدها . كذلك كان «ڤيريترانيا» من بينهم هو عبقري النصر ، وكثيرا ماصوّرته النقود «الهندية — اليونانية» ، و«الهندية — السكوذية» رمزا للنصر .

(٣٦) هومانه هو روح الخير
أشاڤاهيشتا هى الفضيلة العليا
أخشاتراڤايرا هى الملك المثالي
سپنتا آرمايتي هى البر الرحيم بالأسلاف
هورفاتات هى الكمال
أمرى تات هى الخلود

ومن بين الجان الخيّرين احتل الفروش مكانة الملائكة الحارسة ، فهو جزء هام من النفس الانسانية خلقها أهورا مزدا قبل مولد الإنسان ، تصاحبه خلال حياته بصفتها اللامادية وتبقى حيّة بعد موته .

وكان أنكَرامينو [أهريمن] هو أمير الشياطين . والغريب أن شياطين الزنداوستا كانوا يحملون أسماء آلهة الڤيدا نفسها ، حتى جاءت حركة الإصلاح الديني الايرانية بزعامة زردشت الذى حوّل وظيفة الآلهة الآريين النبيلة إلى وظيفة الجان الشريرة ، على حين ظلت هذه الأسماء في الهند مبجّلة بصفتها جان سماوية خيّرة . وترجع الطبيعة الشيطانية لقوى الشر «الديوات» من ولائهم للخداع والزيف ، إذ كانت مهمتهم مقاومة كل ما يفضي إلى الخير .

وثمة عدد آخر من الشياطين كانوا يبذرون الرعب والجريمة ، مثل «الدروغ» (الكذب) أحد مخلوقات الخداع وأغلبهم من الإناث المتوحشات ، على حين يخفى «الپيريكا» مكرهم تحت ستار مظهرهم الجذّاب ، وكان «الياتو» من السحرة ، والكافي والكارپان من كهنة الديانات الزائفة.

○ ○ ○

وظهر مزدك في نيشابور بإيران حوالي عام ٤٨٧م داعيا إلى مذهب ثنوى جديد ينادي أيضا شأن العقائد الفارسية بالنور والظلمة ، إلا أنه كان يقول إن النور وليد القصد والاختيار ، والظلمة تخبط خبط عشواء ، والنور عالم حساس والظلام جاهل أعمى . وكان مزدك ينهى الناس عن المخالفة والمباغضة والقتال ، ولما كان أكثر ذلك إنما يقع بسبب النساء والأموال أحلّ النساء وأباح الأموال وجعل الناس شركة فيها كاشتراكهم في الماء والنار والكلأ . فارتبط به الدهماء واستغلوا مانادى به فأفحشوا واعتدوا على الناس في بيوتهم مستحلّين أموالهم ونساءهم ، وثاروا على الملك قباذ والد أنوشروان حتى أباح مايقترفون رغم أن مانادى به مزدك أصلا هو القناعة والتقشف ، وتتميز اشتراكية مزدك على اشتراكية العصر الحديث بما يسرى فيها من روح دينية روحية عميقة . يقول الشهرستاني : وقد اطلّع أنوشروان على خزيه وافترائه فطلبه ووجده فقتله .

ــ ٤ ــ
الشخصيات البطولية والفكر الإسطوري

ويضمّ تاريخ الفرس الكثير من القصص والأساطير التى تعدّ الشاهنامة أهمها وأعظمها . والشاهنامة تاريخ أمة بأسرها تضم أقدم أساطيرها حتى الفتح الإسلامي ، وهى ملحمة لا ضريب لها عند أمة أخرى . وفي الشاهنامة قسم تاريخي هو تاريخ الساسانيين وبعض قصة الإسكندر المقدوني ، وفيها كذلك قسم خرافي يسرد تاريخ الملوك الذين ورد ذكرهم في كتبهم الدينية كما ورد في الأساطير الهندية ، مما يشير إلى أنهم بقايا من الأساطير الآرية حفظها الهنود والفرس على خلاف فيها . ويشابه الأبستاق التوراة من ناحية أنه روايات قديمة نسجت حول أبطال يمثلون قوى الخير والشر في الدين الآري القديم الذى قام على عبادة الطبيعة .

وهناك كتب عديدة باسم الشاهنامة تختلف اختلافا بيّنا ، وأشهرها شاهنامة الفردوسي ، تسجل تاريخ الأسر المالكة في ترتيب متتابع بدقيق ، ويستمر القصص فيها ماينوف على ثلاثة آلاف عام تحكم فيها أربع دول ، هى البِشدادية[٣٧] والكيانية [الأخمينية] والأشكانية [البارثية] والساسانية . ومن ناحية الأشخاص ، تقسّم الشاهنامه الأشخاص إلى مراتب : المرتبة الأولى للملوك ، فلهم المكانة السامية في كل أمور الحكم وتصريف شئون الدولة ويدين لهم الجميع بالطاعة . وللأبطال المرتبة الثانية في السلم والأولى في الحرب ، وبعضهم من نسل الملوك ، وأعظم الأبطال ينحدرون من أسرتى قارن وسام . ومن أبطال العائلة الأولى كودرز ، وكيو وبيژن وبهرام . ومن أبطال العائلة الثانية سام وزال ورستم وهو بطل أبطال الشاهنامة . وللموابذة[٣٨] المرتبة الثالثة . ويُفهم من الشاهنامة أن كلمة موبذ تعني مستشار

(٣٧) پيش معناه الأول ، وداد بمعناه العدل وپيشدادي هو صاحب العدل الأول .
(٣٨) جمع موبذ وهو القيّم على الدين فى المجوسية .

الملك والأمير ، ومفسّر الأحلام والعالم بتاريخ الأنساب بل والطبيب البارع أحيانا ، وكذلك معلم الكتابة والتاريخ والفروسية وآداب الملوك .

وكان جَيومَرت[٣٩] «هو أول من ملك العالم ، وارتدى جلود السباع ، وحباه الله القوة والشهامة والوسامة وسخّر له الإنس والجن جميعا . ورزقه الله غلاما سماه سِيامك» أقرّ به عينه فهام به حبا ، ولما بلغ أشدّه ظهر له عدو من الجن أخذ يتربّص به ليقضي عليه ، فأرسل الله ملَكاً إلى أبيه أحاطه علما بما يجرى . ولما أحسّ سيامك بما يحاوله الجن استشاط غضبا وأصرّ على أن ينازله فارتدى جلد النمر وخفّ لملاقاته . غير أن الجنى أنشب مخالبه في صدره وأرداه قتيلا . فلما علم جيومرت بذلك سقط عن سرير الملك محزونا ، وظل ينعاه عاما كاملا حتى نزل عليه مَلَك وأخذ يهمس إليه بأن يدع حزنه ويسعى في طلب الثأر لابنه .

وكان سيامك قد أخلف ولدا يسمى «أوشهَنج» تتبدّى في ملامحه مخايل الملك ، فأعلنه جيومرت وليا للعهد فانطلق إلى قاتل أبيه فظفر به . وحين علم جيومرت بأن حفيده قد ثأر لدم أبيه هدأت نفسه ووافته المنية بعد أن أكمل ثلاثين عاما في الحكم .

واعتلى أوشهنج[٤٠] عرش جده وكان جسورا مهيبا صارما حسن الرأى ، وكان أول من استخلص النار والحديد من باطن الأرض ، وقد تم له ذلك مصادفة إذ رأى ذات يوم ثعبانا في أحد شقوق الجبل تتوقّد حدقتاه كجذوة نار تذيب الحديد وتحرق كل ماتلمسه ، فالتقط حجرا وقذفه به ، غير أنه أخطأ الهدف واصطدم الحجر بسفح الجبل فانبثقت عنه شعله نار أدهشته وهرب الثعبان ، ومن هنا كانت عبادة الفرس للنار . ولما أطبق الليل أمر فأشعلت نار ملأت وجه الأرض بأشعة النور حتى خُيِّل للناس أن الشمس لم تغرب وأن النهار مازال يسطع ، واتخذت تلك الليلة عيدا يُعرف «بالسدق» توارثها ملوك الفرس .

وعلّم أوشهنج الناس الزراعة مستخدمين في ذلك الحيوانات والدواب فزاد رزقهم ونعموا بحياتهم ، كما علّمهم صيد الثعابين والسنجاب والنمور وكيف يستخدمون فراءها في ملبسهم وأثاثهم ، واستحالت حياة الناس في عهده رخيّة ميسَّرة في ظل الطمأنينة والأمن ، فلم تقم في عهده ثورة ولا تألّبت عليه قبيلة ، وتوفى نقي السيرة محبوبا من كافة الشعوب بعد حكم دام أربعين سنة .

(٣٩) جَيومَرت في الأبستاق هو «كيا» أو «كيامرتن» وهو الإنسان الأول ، أول من عبد أهورا مزدا والذى نسلت منه الأمم الآرية . وفي بُنْدَهش أى الخلق الأول [وهو كتاب ديني بهلوي] أن هرمزد [أهورا مزدا] خلق شيئين هما أصل الإنسان وأصل الحيوان والنبات ، وهما كيومرت والثور الأول ، عاشا سعيدين في ملك هرمزد ثلاثة آلاف سنة ، ثم ظهر أهريمن فقتلهما ونتج من الثور حين موته أصل الحيوان والنبات ومن كيومرت الزوجان الأولان «مشيا ومشيانه» ومعنى مشيا رجل (مثل آدم) فنسلا نسلا كان منه سيامك (ابن كيومرت في الشاهنامه) .

(٤٠) أوشهنج — يقال إنه أبو خنوخ ، وخنوخ هو إدريس ويقال إنه وأخاه «ويكرد» من الأنبياء . وينسب إليه بناء الكوفة لأول مرة وتُستر ودامغان ومسلة عين شمس ، كما أنه أضاف إلى عمارة سوسه واصطخر .

وورث «طهمورث»[٤١] عرش أبيه أوشهنج ، فسار على نهج أبيه ، فكان عادلا ذكيا ، علّم الناس الصناعات الدقيقة ، وغزل الصوف وصناعة السجاد ، وزرع الشعير واستخدم جوارح الطير والفهود في الصيد وقيل إنه سحر أهريمن وقيّده بالأغلال ثم اتخذ له سرجا وامتطاه وطاف به حول الأرض فثارت العفاريت وخرجوا عن طاعته ، واحتشدوا لمحاربته ، فحاربهم وانتصر عليهم وتمكّن منهم بالرُّقى والسحر ، فاستسلموا وطلبوا منه أن يؤمِّن حياتهم مقابل أن يطلعوه على سر لاغنى للملوك عنه فأمّنهم ، ومن ثم علّموه الخط والكتابة بثلاثين لغة ، من بينها الرومية والعربية والبهلوية وغيرها ، فكان هذا هو بداية ظهور الكتابة بين البشر وتوفى بعد أن حكم بلاده ثلاثين عاما .

وولى «جمشيذ»[٤٢] بن طهمورث الملك بعد أبيه ، وشيذ في لغتهم تعنى الشمس ، وقد سمى كذلك لجمال صورته . وكذلك سار جمشيذ على سُنّة والده في البناء والتعمير وإشاعة العدل بين الناس ، وكان أول من صنع آلات الحرب من السيوف والرماح والدروع . وعلّم الناس نسج القماش واتخاذ الملابس من الكتان والإبريسم ، واستخدم الجن في نحت الأحجار ، وصناعة اللبن ، وجدّ في البناء والتشييد يُنشىء المدن في كل مكان . واستخرج المعادن والجواهر والذهب والفضة ملأ بها خزائن الدولة . وعلّم الناس كيف يتخذون منها حليّا وزينة ، واستخلص أنواع الطّيب كالمسك والكافور والعنبر وصنع منها الروائح والعطور ، وكشف عن علوم الطب ووقف على أسرارها وخفاياها وابتدع صناعة الدواء . واتجه إلى البحر فصنع السفن وأجراها على سطح الماء ، ولم يترك بقعة في أرض إلا بعث فيها الحياة ثم صنع لنفسه عرشا مرصّعا بألوان الجواهر واستخدم الجن في حمله ، فإذا جلس عليه رفعوه في الهواء وحملوه إلى حيث يريد . وكان أول يوم ارتقى فيه هذا العرش محمولا على أكتاف الجان هو اليوم الأول من السنة الذى تحلّ فيه الشمس في برج الحمل فسُمى ذلك اليوم بالنوروز ، الذى يحتفل به احتفالا رائعا ، ومنذ ذلك الحين غدا عيد النوروز سنّة مشهورة عند الفرس يتبعونها في كل عام . واستكمل جمشيذ أسباب الملك فظل حاكما ثلاثمائة عام عاشها في أمن وطمأنينة ومجد وسعادة لايعكر صفوها شيء حتى انتهى به الأمر إلى الغرور ولعب الشيطان بعقله فتحوّل إلى طاغيه ظالم ، ولم يفده إنكار العلماء والحكماء لموقفه شيئا وغضبت عليه السماء وانتهى نهاية أليمة على يد «الضّحاك» .

وعايش ذلك الزمان ملك للعرب يدعى «مرادس» وكان عطر السيرة يملك ثروة طائلة من الخيل المُسْرجة بسروج الذهب والفضة والمرصّعة بأنواع الجواهر ، إلى قطعان من بقر وإبل وأغنام لاتُحصى . وكان لذلك الملك ابن يسمى بيوراسب[٤٣] ويلقّب بالضّحاك أو أزدهاق . وكان شغوفا باللهو والطرب

(٤١) ويلقب «زيناوند» أى الكمّى و «ديوبند» أى مقيّد الشياطين .

(٤٢) جمشيذ ومعناها الكأس المتلألىء ، وشيذ تعنى الشمس ، وقد سُمّى كذلك لجمال صورته . ومايروى عنه في مختلف الكتب يشابه مايروى عن نوح وسليمان .

(٤٣) بيَوَراسب . بيَوَر معناها عشرة آلاف و «اسب» أى الفرس . ويذكر في الأبستاق باسم أزى دهاكه وهى روح شريرة في الأساطير الآرية ، ويعد كذلك شيطانا يمنع ماء السحاب من النزول إلى الأرض ، ثم ملكا جبارا ظالما يتمثل فيه الشرّ كله . ويمثل الضحّاك العداوة بين الإيرانيين والأشوريين ثم الكلدانيين . ويقول العرب إنه من ملوك الكلدانيين النبط ، وأن بابل كانت

والصيد والطراد ، فظهر له إبليس في زى شاب وسيم أخلص في خدمته وقدّم له النصح الأمين حتى منحه كل ثقته وخلا به يوما وزيّن له أن يستأثر بالإمارة دون غيره ، وأن يصبح الملك والسيد المطاع . ولما كان من غير المستطاع أن يحقّق له ذلك المجد إلا بالتخلّص من أبيه فقد أغراه بقتله حتى تؤول إليه خزائن المال وذخائر الدولة . وما إن سمع منه ذلك حتى هاله الأمر ، واستكثر أن يجازى أباه الذى ربّاه بإراقة دمه ، فلم يزل الشيطان اللعين يزيّن له الأمر ويهوّن عليه الجريمة ، ويلحّ في ذلك دون أن يترك له فرصة إعمال الفكر وتغليب العاطفة ، حتى غلبه على أمره وأقنعه بقوله : «تدبّر في الأمر واحتل لقتله» .

وكان للملك بستان يخلو فيه إلى نفسه وينزل إلى حوض ماء يتطهّر فيه ثم يقضى ليله متعبّدا . فحفر إبليس في طريقه بئرا غطّاها بالعشب ، وما إن دخل الملك بستانه على عادته ، وتوجّه إلى حوض الماء ليتطهّر حتى سقط في البئر ، فبادر إبليس وأهال عليه التراب وسوّى البئر بالأرض . وهكذا استولى الضحاك على الحكم من بعد أبيه ودان له جميع الأمراء بالطاعة .

وتبدّى إبليس بعد ذلك في زى طاه جميل الصورة وعرض خدماته على الضّحاك فأدخله في خدمته . ومازال إبليس يُبدع في ألوان الطعام الشهى فيقدّم في كل يوم لونا جديدا ، حتى أحبّه الملك واصطفاه ، وأصبح لايصبر على غيبته عنه ساعة . وذات يوم طلب الضحاك من إبليس أن يتمنّى عليه ، فتمنّع إبليس وتظاهر بالزهد وادّعى بأن لا حاجة به إلى شىء سوى دوام الملك واستقرار الدولة ، وأن كل مايتمناه هو أن يأذن له الملك بتقبيل منكبيه ، فأذن له بذلك ، فتقدم وقبّل منكبيه ثم اختفى في باطن الأرض ، وإذا حيّة سوداء تنبت في كل منكب من مكان القُبْلة الملعونة في منكبى الملك . فتملّك الضّحاك الفزع واستدعى الأطباء والحكماء فأشاروا عليه بقطعهما ، فلما قُطعتا نبتتا مرة أخرى في نفس المكان . فأرسل في جمع الأطباء والحكماء من جميع أنحاء العالم ، غير أنهم عجزوا جميعا أمام هذا الداء . وبرز إبليس إليه في زى طبيب ، وقال إن هذا قضاء أجراه الله عليه ولابد من تربيتهما وإطعامهما من أدمغة الناس حتى يهدأ اضطرابهما ، وهكذا دفعه إبليس إلى سفك دماء الناس .

وعندما رأى أمراء الفرس أن جمشيذ قد مرق عن الدين وأصبح ظالما ، خرجوا عن طاعته ، واستبدّ كل واحد منهم برأيه وإمارته ، فكثر عددهم ، وساد الفساد حتى بلغ بهم الأمر أن قصدوا الضحاك وعرضوا عليه طاعتهم ونصبوه ملكا عليهم ، فجمع جيوش البر والبحر ليحارب جمشيذ الذى فرّ إلى الهند واختفى ذكره مائة عام ، وحين غادر الهند داهمه الضّحاك وقضى عليه وأمر بنشر جسده بالمنشار .

وملك الضحّاك الأرض والبحر شرقا وغربا ، وكان طاغية ظالما عاش الناس تحت نير حكمه أتعس حياة . وكان يأمر كل ليلة برجلين يُقتلان ليغذى الحيّتين من رأسيهما ، وأمضى على هذا النحو ألف

= دار ملك نمرود . وقد رويت عنه أساطير غريبة تسمه كلها بأنه ثعبان أو قرين ثعبان أو شيطان . ومن أطرف ما قيل إن سكان بلدة دماوند على السفح الجنوبي من جبل دماوند يحتفلون بعيد يسمونه «عيد كردي» إحياء لذكرى موت الضحاك .

عام . وذات ليلة رأى رؤيا أقضّت مضجعه إذ أوحت إليه بزوال ملكه وانتهاء أجله ، فجمع العلماء والعرّافين والمنجّمين والكهنة والسحرة من كل مكان ليستمع منهم إلى تفسير رؤياه غير أنهم سكتوا خوفا من بطشه إن هم أطلعوه على الحقيقة .

ومازال يسألهم رأيهم كل يوم وهم صامتون حتى كان اليوم الثالث ، فانبرى له عالم حكيم طاعن في السن قائلا : الموت حق على كل البشر ، وليس منهم من كُتب له الخلود فاحذر من ملك يدعى « أفريدون » مايكاد يولد حتى تقتل أباه ، لأنه حين يترعرع سيأخذ بثأر أبيه منك وسيرث المُلْك من بعدك . سمع الضحّاك ذلك فخرّ مغشيا عليه ، وحين أفاق بثّ العيون والرسل في كل أطراف البلاد بحثا عن أفريدون ليقتلوه .

وفي تلك السنة وُلد طفلٌ قتل الضحّاك أباه ساعة مولده وإذا هو « أفريدون »[٤٤] ، وكانت أمه سيدة حكيمة تدعى مانك خشيت على وليدها شرّ الضحّاك فحملته إلى راع صالح طلبت إليه أن يخفى ابنها ويغذّيه على لبن بقرة تتمتع بالقوة والجمال . وانقضت ثلاث سنوات قصدت مانك بعدها الراعى وأخذت ابنها وهربت به إلى بلاد الهند . وفي الهند أسلمت مانك ولدها إلى راهب أمين نشأ في كنفه وتعلم على يديه ، ولما اشتد عودة عاد إلى أمه ، التى روت له القصة كلها فأخذ يعدّ لقتل الضحاك ، غير أن أمه استمهلته ليُعمل الفكر ويُحسن التدبير فلا يأخذه الغرور بقوته .

وكان الضحاك آنذاك ترتعد فرائصه كلما ذُكر اسم أفريدون أمامه ، وأراد أن يقوم بشىء يستردّ به حب الناس فقرّب منه العلماء والحكماء لينشروا بين الناس مايتحدث بعدله وإحسانه . وفيما هم يوقّعون وثيقة تقدير لمليكهم دخل حدّاد ضخم الجسم يدعى « كاوه » وصاح مستغيثا بالضحّاك وذكر له أنه قتل إبنا له بالأمس لتتغذى الحيّات على رأسه ، وأن الجند قد قبضوا اليوم على ابنه الثاني ليقتلوه . فأمر الضحاك بإطلاق سراح ابنه وقدّم له الوثيقة وطلب منه التوقيع عليها . فلما قرأ ماجاء بها اتجه إلى العلماء والحكماء صائحا يسبّهم ويتهمهم بالزور والبهتان والنفاق ، ومزّق الوثيقة وألقى بها في وجوههم وخرج يصيح داعيا الناس إلى الثورة على الضحّاك مناديا بشعار أفريدون ، وذهب إلى حانوته وأخذ رقعة من الجلد رفعها على عصا وكأنها راية ، وانطلق هاتفا فتجمّع حوله جمع غفير . وانطلق أفريدون يجمع الحدّادين ليصنعوا عُدّةً حربية ابتكرها بنفسه وتمكّن الحدادون من صنعها . فجهز أفريدون جيشا وانطلق حتى بلغ نهر دجلة ، وطالب الملّاحين أن ينقلوا جنده إلى الضفة الأخرى ولكنهم طلبوا موافقة الملك الضحاك . فانطلق أفريدون يعبر النهر على ظهر جواده وتبعه الجنود حتى بلغوا بيت المقدس . ولم يُضع أفريدون لحظة بل هاجم قصر الضحّاك قبل أن يتنبّه حراسه وسكانه .

(٤٤) أفريدون بطل تشترك فيه أساطير إيران والهند كذلك ، وهو هرقل الإيرانيين الذى غلب الضحاك وقيّده على جبل دماوند . وأفريدون أيضا هو نوح الإيرانيين كما يتبين من قصته وقصة أبنائه الثلاثة ، وقد قسّم نوح الأرض بين أبنائه كما قسّمها أفريدون .

وهناك وجد شقيقتي جمشيد أسيرتين فأبلغتاه أن الضحّاك قد سار في حملة إلى بلاد الهند . وما كاد أفريدون يجلس على عرش الضحاك حتى دخل عليه وزيره الذى ماإن رآه حتى سجد له خوفا فأمّنه أفريدون واستمع منه إلى آثام الضحّاك الذميمة ، وبعد أن فتح له كافة الخزائن وأطلعه على كل الأسرار والأخبار انسلّ الوزير منطلقا في إثر الضحّاك . وماإن وصل إلى مخيمه حتى أبلغه أن أفريدون قد استولى على عرشه وأمواله وأن المملكة قد دانت له . فغضب الضحاك وعاد بجنده إلى القدس يريد استعادتها ليجد أن الناس جميعا قد دخلوا في طاعة أفريدون واستعدوا لقتاله ، فاشتد غيظه واستطاع مغافلة الحراس وتسلّق سور القصر ومفاجأة أفريدون مع إحدى زوجتيه ، غير أن أفريدون تمكّن بسلاحه المبتكر من أن يشلّ حركته تماما . وهمّ بقطع وريديه لولا أن هبط عليه مَلَك نهاه عن ذلك قائلا إن مصير الضحاك يجب أن يكون التعذيب طول الزمان ، وإن عليه أن يشدّ وثاقه ويحبسه في جبل دُنباوَند [دماوند] حيث يلقى عذابا مابقى له من عمر .

ودان جميع القادة والجند والشعوب لأفريدون الذى أسبغ عليهم العطايا والمنح ، ثم عيّن نوابه بالمدينة وخرج بأسيره يجلّله الخزى والعار وسار به حتى وصل إلى غار يغصّ بالظلمات ليلا ونهارا فقيّد الضحاك وتركه يعذّب فيه إلى يوم الدين . وحكم أفريدون بين الناس بالعدل وعمّر المدن بحسن سياسته ورحمته وذكائه وقدرته على حسم الأمور . ورزق الله أفريدون ثلاثة أبناء هم سلم وتُوروإيَرج ، ولما بلغوا سن الزواج بحث لهم عن زوجات من أصل كريم وعثر على ضالته في بنات سرو ملك اليمن ، فأرسل إليه رسولا أكرمه الملك ، ورحّب بهذا النسب العريق رغبة منه في ربط الأواصر تقرّبا وخشية .

وزُفّت العرائس إلى أزواجهن وعادوا جميعا إلى حضرة أفريدون الذى رأى أن يقسّم أقطار مملكته بين أولاده الثلاثة ، فعين لسلم وهو أكبرهم أرض الروم وبلاد المغرب وماتاخمها من الممالك ، ولتور بلاد الصين والترك وما يتاخمها من ولايات ، ولإيَرج وهو أصغرهم العراق مع أرض بابل إلى آخر بلاد الهند ، واختاره وليا للعهد ووهب له المُلك والتاج . ومضت سنوات لم يلبث بعدها سلم أن أحسّ أن أباه قد آثر أخاه الأصغر عليه ، وكَبُر عليه ذلك فأرسل إلى أخيه تور يثير حفيظته على والده وأخيه الأصغر ، واجتمعا معا ليريا في ذلك رأيهما ، وأرسلا إلى أبيهما رسالة تقطر ضيقا وحقدا ، فغضب أفريدون غضبا عارما وهدّد وتوعّد . غير أن إيرج حين علم بالأمر اقترح على أبيه أن يتوجّه هو بنفسه إلى أخويه ليهوّن من حفيظتهما عليه . ولمّا تلاقى الأخوة تعانقوا وعادوا إلى مضاربهم وأقاموا حفلا سعدت به نفوسهم واستطاع إيرج بلباقته وحكمته أن ينتزع الغلّ من صدرى أخويه وأن يمحو ما بنفسيهما من حسد . ولبثوا على ذلك حينا كان إيرج بسجاياه الحميدة ، وعقله الراجح وشهامته قد اجتذب خلاله قلوب كل من حوله من القادة وأركان الدولة وأعيانها حتى أثار غيرة أخيه سلم العمياء ، فاجتمع بتور ونفث في قلبه سموم الحقد من جديد ، واتفقا على « خيانته وقتله غيلة ، وأمر سام برأسه فرُفِع وحُشى بالمسك والكافور ولُفّ في ثوب من الحرير ، وأودعه تابوتا مصنوعا من ألواح الذهب وأنفذه إلى أبيه » .

وكان أفريدون ينتظر أوبة ابنه بشوق حار . وفي اليوم المحدّد لوصوله «وصل راكب على جمل يشقّ الأرض ويثير النقع وبين يديه صندوق مغشّى بالديباج والحرير ، فلما اقترب من موكب السلطان ، شقّ جيبه ورفع بالعويل والنحيب صوته ناعيا إليه ولده الذى كان ينتظر مقدمه» ، فلما سمع السلطان صوت الناعي خرّ مغشيا عليه ، ثم أفاق فحثا التراب على مفرقه ، وانطلق في بكاء مرّ «ورفع الأمراء التابوت ودخلوا خلفه إلى الإيوان ، وأمر بهدم دار إيرج وأحرق بستانه ، وجلس للعزاء على عادة الفرس ، وبكى حتى نبت العشب حواليه من فيض دموعه ، وحتى كفّ بصره وهو يدعو الله أن ينتقم له من قاتلى ولده» .

وكان لأفريدون جارية في حريمه حملت منه ووضعت بنتا ، فلما شبّت زوّجها من ابن أخيه بشَنج ، فما لبثت أن وضعت ولدا سمّاه «منوچهر»[٤٥] ربّاه فأحسن تربيته وعلّمه آداب الملوك أحسن تعليم وخفّف ذلك من حزنه على ولده فارتد إليه بصره . ولمّا شب منوچهر عقد العزم على الثأر وجهّز جيشا للزحف على بلاد سام وتور . ولما علما بذلك أرسلا إليه رسولا يعتذر عنهما ويستعطفه ، فردّه منوچهر خائبا .

وعاد الرسول إلى سلم وتور وأخبرهما بما رأى وسمع ، فلم يجدا بدا من الاستعداد للحرب ، وسار منوچهر في جحافله وقواده وأفياله حتى اقترب من معسكر سلم وتور وتناوشوا الحرب ثلاثة أيام ، أظهر فيها مدى قوته وكشف ضعف أعدائه . فلما رأى تور ذلك قرر أن يلجأ إلى الحيلة ويفاجىء جيش منوچهر تحت جنح الظلام ويأخذه على غرة ويقضي عليه . فبلغ الخبر منوچهر فكمن له في بعض الطرق وأمر جنوده بالتأهب للمعركة . ولما جنّ الليل ركب تور في ثلاثين ألفا غير أنه أُسقط في يده حين فوجىء بمعسكر منوچهر على أهبة الاستعداد ، بل إن منوجهر لم يترك له فرصة الهرب فهاجم جموعه وواجهه في مبارزة وجّه إليه فيها طعنة هوت به عن ظهر فرسه وألقى به على الأرض ثم ترجّل واجتزّ رأسه بسيفه ، فدبّ الخور في جنوده ، ولم تغرب الشمس إلا على شفق من دماء الأبطال تسيل على سفوح الجبال ، فكتب منوچهر إلى أفريدون يخبره بالنصر مرسلا إليه رأس تور على رمح .

ولما جاء الخبر سلما تداعت معنوياته ، وكان وراءه في البحر على بعض الجزر قلعة حصينة أعدّها لتكون ملاذا له يفرّ إليها إن حزبه الأمر . ورأى منوجهر أن يقطع على سلم سبيل الفرار فأمر قائده قارن بأن يحتال ليدخل القلعة . فركب في جنح الليل مع نخبة من نخبة الجنود والقواد الذين تظاهروا بأنهم من أصحاب سلم حين أوقفهم ، بينما تسلّل هو إلى القلعة محتالا على الحراس الذين أذنوا له بالدخول ، حتى إذا رأى أمير القلعة بادره بالسيف فأطار رأسه ، ورفع علما في نافذة القلعة ماكاد أصحابه يرونه حتى

(٤٥) منوچهر أى سليل مانو ، ويقال أيضا إنه سمى كذلك لأنه ذا وجه متهلل ، ويلقب في كتب أخرى بالمصطفى . ومن الأساطير التي تروى عنه أنه رمى سهما فسار ألف فرسخ وأصاب شجرة جوز لانظير لها . وفي رواية أخرى أن السهم طار من الفجر إلى الظهر وسقط عند مرو ، وقيل على نهر جيحون .

عبروا إلى القلعة فدخلوها ونهبوا مافيها وخرّبوها . وعادوا إلى الساحل فأحرقوا جميع المراكب حتى لايتركوا أمام سلم فرصة ليهرب ، ورجعوا إلى معسكر منوچهر الذى هاجم سلما فانهارت قواه وانثنى ليهرب بمراكبه إلى القلعة مع جنوده وقواده ، فإذا هو يكتشف حرق المراكب وهدم القلعة . وهكذا حاصره منوچهر حتى انفرد به وقتله فتشتّت جنده بين القتل والأسر ، وعاد منوچهر إلى أفريدون يحمل رايات النصر .

وما إن قرّت عينا أفريدون بمنوچهر الذى حقق له النصر الذى يبغيه والثأر الذى كان ينشده وأحسّ أنه قد طعن في السن حتى أوصى لمنوچهر بالملك وسلّمه العرش وطلب إليه أن يعدل بين الناس وأن يحرص على أن يكون محبوبا منهم ، ثم وافته المنية بعد حكم دام خمسمائة سنة .

واستقر منوچهر على العرش وكان ثامن ملوك الفرس ، وقد وُلد في عهده « زال » الملقّب بدستان والذى طبّقت شهرته الآفاق وضُربت به الأمثال في الشهامة والقوة والخلق الرفيع هو وابنه « رستم » بطل الأبطال .

« وكان سام بن نريمان بهلوان[٤٦] العالم في عهد منوچهر ، وكان يبتهل إلى الله أن يهبه ولدا يكون قرّة لعينه وسنداً ، وكان أن أنجبت له جاريةٌ ولدا جميل الصورة غير أن شعره كان أبيض يشتعل شيبا كرؤوس الشيوخ » . وحزن سام حين رأى ولده على هذه الصورة وأمر به فأخرجوه إلى جبل البرز ، وهو جبل عظيم من جبال الهند وصعدوا به إليه وتركوه وحيدا . وكان على رأس الجبل عش للعنقاء[٤٧] تطير في طلب الرزق لأولادها . ولما رأت العنقاء ذلك الصبى في مكانه رقّ له قلبها ورفرفت عليه بجناحيها ثم حملته إلى قمة الجبل ووضعته بين أفراخها حيث شبّ بينهم وترعرع . ورأى بعض رجال القبائل هذا الآدمى بين أفراخ العنقاء فتولّاهم العجب وتداولوا أخباره في كل مكان حتى وصل النبأ إلى سام . ورأى سام في منامه رسولا يُقبل على فرس كالبرق الخاطف يخطره بمكان ابنه فاستيقظ من نومه وجمع مع الصباح الحكماء ومفسّرى الأحلام علّه يجد لديهم تفسيراً لرؤياه فإذا هم يؤكدون له أن ابنه مازال حيّا يرزق رغم نفيه إياه في الجبل . فخفّ إلى الجبل وتضرّع إلى آلهته أن تردّ إليه ولده ، ودار هائما على وجهه في شعاب الجبل وحيدا باكيا ضارعا . .

ولما رأته العنقاء وأدركت أنه والد الطفل الذى سمّته « دستان » هرعت إلى ربيبها وأبلغته بأن أباه يبحث عنه « منفطر القلب منسكب الدمع » ، وقالت له : لقد ربّيتك مثل أفراخي وأنت أعزّ على من روحي ، وأرى أن أحملك بين جناحى إلى أبيك ، فَلْتتبوأ عرش ملك الملوك ، ولأعطينّك من جناحى ريشة ، فإذا ألّم بك مكروه فأحرقها وستجدني رهن إشارتك لأقضى حاجتك . ثم حملته وحلّقت به حول سام ووضعته بين يديه . ولما رآه شابا وسيما رشيقا قويا خرّ ساجدا للإله يعفرّ وجهه بالتراب

(٤٦) بهلوان أى بطل .

(٤٧) العنقاء هى ترجمة « سيمرغ » في الشاهنامة ، وهو طير خرافي يكثر ذكرها في الأساطير الإيرانية الدينية والتاريخية . وكلمة سيمرغ تساوي كلمة « سه مرغ » أى ثلاثة طيور و« سى مرغ » أى ثلاثين طائرا .

شاكرا له ماأنعم به عليه وأطلق لسانه بالثناء على العنقاء لحُسن صنيعها . وعاد بولده إلى منوچهر الذى أحسن استقبالهما وأمر بإحضار المنجّمين يسألهم طالع دستان . فبشّروه بسعد الطالع ، فطلب إلى سام أن يحسن تربيته ، وقال له : «هذا وديعتي عندك وهو على أعزّ من إحدى عينى» ، واشترط عليه أن يعلّمه قواعد الأخلاق وآداب الملوك ومراسمهم وأصول السلم والحرب .

وأخذ دستان يتدرّب على أصول الإمارة والحكم ، وذهب للصيد ذات يوم ونزل قرب أراضي كابل وكان لها ملك يدعى «مهراب» خفّ إليه ليخدمه ، وأعجب دستان بمهراب لجمال صورته ورشاقة قوامه وسمو خلقه . ومازال يردّد ذلك بين ندمائه وجلسائه حتى قال بعض الندماء إن له وراء حجابه إبنة جميلة الطلعة عذبة الشمائل على خلق قويم ، فهام بها دستان وشغفه حبها . ولما حضر مهراب لخدمته في الصباح التالي تهلّل وجهه لرؤيته وتلقّاه بالترحيب والملاطفة . وطلب مهراب من دستان أن يشرّف داره وينزل عليه ضيفا ، فاعتذر دستان إلا بعد أن يأذن له الملك سام . وحين عاد مهراب إلى زوجته سألته عن دستان ، فأطنب في مدحه وفي جمال صورته وشهامته وخلقه وفتوّته على مسمع من ابنته «روذابة» التى حرّك حديث والدها تدلّهها بدورها في حب دستان فتمنّت أن تراه وتحدّثه . وفي منزلها شكت هيامها إلى خمس جوارٍ لها أنكرن عليها هيامها ، وأخفينها من سطوة مهراب ومن شدة غيرته ، فبكت كسيرة القلب فأثار ذلك عطفهن على حالها ، وأخبرنها أنهن سوف يحتلن لها حتى تراه ، وذهبن إلى بستان قريب من خيام دستان وعلى يد كل منهن طبق من ذهب يجمعن فيه الورود ، فلما رآهن دستان عبر النهر وسأل عنهن علم أنهن جواري روذابه . فقصد شاطىء النهر وأطلق سهما أوقع به طيراً على الجانب الآخر من النهر وأمر غلاما من أتباعه بأن يعبر النهر ليأتيه به . فعبر إلى الجانب الآخر حيث التقى بالجواري فسألته إحداهن عمّن يكون هذا الملك الجميل ، فأخبرهن بأنه دستان ابن ملك الهند . فأسرّت إليه الجارية بأن خلف هذه الحجب أميرة كالقمر ليلة اكتماله . وعاد الغلام إلى دستان وأخبره بما سمع ، فأمر الجارية بأن تبقى مكانها وأنفذ إليها مجموعة من الجواهر النفيسة مع الغلام ، فقالت له إن لديها سرا لاتبوح به إلا إليه . فعبر الملك إلى البستان وخلا بالجارية وأفضى إليها بمكنون سرّه بعد أن عرف منها ماكان من أمر روذابه وهيامها به . وعادت الجواري إلى سيدتهن وأخبرنها بما وقع فسرّى عنها ذلك بعض همومها .

وجرت الرسائل بين العاشقين على لسان الجارية حتى تواعدا على اللقاء . ولما كان الليل عبر دستان إلى قصر الأميرة داخل البستان ووقف تحت شرفتها ، فأسدلت له جدائل شعرها فتعلّق بها وصعد وجلس إليها وطال بينهما الحديث والسّمر ، وباتا يتناجيان الشوق ولوعة الهيام والفراق حتى طلع الفجر فافترقا متعاهدين على ألا يقرب كل واحد منهما غير صاحبه حتى يجمع الله بينهما بالزواج .

وحين عاد دستان جمع وزراءه ورجال فكره يستشيرهم في أمر زواجه من ابنة مهراب ، فأخبروه أن مهراب من ذرية الضحّاك وليس خافيا مابين المملكتين من العداوة والشحناء ، وأن أباه سام والملك منوچهر سوف يستنكران فعله وأن عليه أن يسعى ليستميلهما إلى جانبه . فاستصوب رأيهم ، وكتب

إلى أبيه يستجديه الموافقة .

وحين بلغ كتابه الملك سام أصابه الوجوم وطلب إلى المنجمين أن يتنبأوا بالطالع ، فأخبروه «أن الزواج سوف يتم ، وأنه سيولد للعروسين ولد يملأ الدنيا مهابة وشهامة وفخرا ، ويرفع تاج السلطان إلى أوج السماء ، ويطهّر بساط الأرض من أهل البغى والطغيان وتشتعل به نارملوك الفرس حتى تمدّ باعها إلى ذروة السماك ، ويضرب لهم رواق المجد على مفرق الأفلاك» . فاطمئن سام إلى هذه البشرى وكتب إلى ابنه يطمئنه ويبلغه أنه سوف يستأذن السلطان منوچهر في أمر هذا الزواج ووعده أن ويستعطفه ويسترضيه .

وحين بلغ دستان رد أبيه أسرّ به إلى عجوز أوصلته إلى روذابه التى فرحت به وسعدت ، وأمرت لها بخلعة من القصب منسوجة بالذهب . فلما خرجت العجوز من عندها ورأتها أمها «سين دخت» أنكرت عليها ذلك وأخذت تستوضحها الأمر ومازالت بها تحاورها والمرأة تكذب عليها وتموّه . فدخلت على ابنتها التى خافت وأطرقت وبكت ، فألحت عليها حتى علمت بسر عشق ابنتها فلطمت خدّيها باكية ، ولما أفضت إليها بما جرى بعد ذلك من استئذان الملك سام وموافقته ، خفّفت من غلوائها وطلبت إلى العجوز أن تكتم السر . ثم خلت إلى نفسها مهمومة لعلمها بمدى العداء بين الفريقين وظلت حزينة مضطربة حتى استشف زوجها حزنها واضطرابها ومازال بها حتى قصّت عليه الأمر . وهمّ مهراب بسيفه يريد أن يقتل ابنته ولكن «سين دخت» تعلقت به حتى هدأ وأقنعته بأن هذا الزواج لو تم لأصبح هو في مأمن من الغزو والقهر . ولما تبيّن سداد رأيها هدأت ثائرته متمنيا أن يتم هذا الزواج .

وإذ علم منوچهر بالأمر وبأن ساما سوف يحضر إليه يستأذنه غضب وجمع مستشاريه وقال لهم إن أفريدون قد بذل ما لاطاقة له به حتى استأصل شأفة الضحّاك فكيف يريد سام وابنه إعلاء شأن نسله من جديد . وإذا حدث أن تزوج ابن سام من بنت مهراب التى هى شعبة من الدوحة الضحاكية فقد يولدها ولد يصغى إلى أمه حين تستحثه على إعادة مجد أسرة الضحاك فتقع المأساة ، ولذلك فمن حسن الرأى ألّا يُفتح مثل هذا الباب ، فاستصوبوا جميعا رأيه .

ولما وصل سام استقبله متهللا وسأله عما قاساه من محاربة الشياطين في مملكة مازندران ومكافحة أسود كركساران ، فروى له ماجرى حتى ظفر بتلك البلاد ، وذكر له كيف قتل ملكهم كركوى الذى كان من أولاد سلم ابن أفريدون . وأخبره أن تلك الدولة قد خضعت له وانضمت إلى بقية مملكته ، فأثنى عليه السلطان معربا عن امتنانه وأمر بمجلس الطرب والشراب . فلما أصبح الصباح ودخل سام إلى منوچهر ليقص عليه حكاية ولده دستان ثار في وجهه وقال : إنّا قد أمعنّا النظر في أمر مهراب وهو سليل تلك الجرثومة الخبيثة التى لامعدى عن اقتلاعها واستئصالها ، لذا ندبناك لمحاربته والقضاء عليه . فأحجم سام عن طرق الموضوع ونهض مقبّلا الأرض بين يديه ممتثلا لإرادته . ولما بلغ هذا الأمر دستان ومهراب أصيبا بخيبة الأمل وأصر دستان على مساندة مهراب مهما كلفه الأمر .

وما كاد سام يعود إلى ولده زال ، حتى قال لأبيه : فلْتَحُزّ عنقى أولا قبل أن تخوض حربا ضد مهراب . فرقّ سام لحال ابنه ، وقال له : سوف أرسلك إلى منوچهر لتستعطفه لعله يحول دون هذه الحرب ، وكتب رسالة إلى منوچهر يتشفع لابنه فيها ودفع بها إلى ابنه زال الذى حملها ومضى .

ولما شاع في بلاد كابل أن منوچهر أمر سام بالاستعداد لغزوها ارتعد مهراب فزعا وهمّا وألقى اللوم على زوجته وابنته فيما وقع ، وعقد النية على أن يقتلها مع ابنتها استعطافا للملك منوچهر حتى يكف عن قتاله .

ومازالت به زوجته تستعطفه وتسترضيه ، وتطلب منه أن يترك لها فرصة إقناع الملك سام بالعدول عن هذه الحرب ، وأنها سوف تذهب إليه بنفسها رسولا مخاطرة بحياتها من أجل إنقاذ مُلكه من الهزيمة والخراب حتى أذن لها بذلك . وتنكّرت «سين دخت» في ثياب الفرسان وحملت من الجواهر واللآلىء والأموال والفيلة والجياد والسيوف الهندية مالايقع تحت حصر . وماكادت تبلغ حضرة الملك سام حتى قبّلت الأرض بين يديه وصفّت الهدايا أمام ناظريه في تنسيق بديع فتعجّب الملك سام من إرسال مهراب امرأة إليه متنكرّة في ثياب فارس . ولما أُخلى المكان كى يستمع إلى رسالتها ، نثرت الياقوت والجواهر تحت قدميه وانبرت تسوق أعذب الكلام وأرفع المديح ، ثم أتبعت ذلك بقولها «لا يخفى عليك أيها الملك أن البرىء لايؤخذ بذنب المجرم ، وإذا أساء الضحّاك الذى ذاق الناس وبال ظلمه فمن الرحمة ألا يؤخذ مهراب بذنبه ، فهو من غرس نعمتك وتراب قدمك ولم يسلك منذ تصدّى لسلطنة كابل غير طريق طاعتك ومنهج عبوديتك . وإن كان قصد الملك بلادي لتباين عقيدتينا فإن إلهنا وإلهكم واحد لاخلاف بين الطائفتين فيه ، غير أن قبلتنا التماثيل والأصنام وقبلتكم الشمس والنيران» ، وأسترسلت تفيض في حديثها الطلىّ الذكىّ حتى أنس لها وسألها عمّن تكون ، فكشفت عن أنها «سين دخت» ، فسألها عن ابنتها روذابة التى ملكت بجمالها وكمالها قلب ابنه دستان ، ثم أمّنها عن نفسها وأمّن بلادها وزوجها وأبلغها بما وقع بينه وبين الملك منوچهر ، وأنه قد أنفذ ابنه زال إليه ليستعطفه ويسترضيه ، ثم أحسن إليها وأعادها معززّة مكرّمة .

وصل زال إلى منوچهر فأحسن استقباله ومضى يسأله عن حاله وحال أبيه وحال الرعيّة فيجيبه بفطنة وذكاء ، فارتاح إليه ومال . ولما سلّمه كتاب والده إليه وقرأ ماجاء به قال «لقد عزمت بسبب هذا الكتاب الذى كتبه ذلك الشيخ الجليل وإن ضاق به صدري أن أحقّق لك أملك» . ثم جمع المنجمين والعلماء وطلب اليهم قراءة الطالع فقالوا إنه سيولد من ابن سام وبنت مهراب ولد كبير القدر رحب الصدر ، سخى العطاء يتميز برشاقة غير مألوفة وبقوة خارقة وبطول العمر ، وأنه سيكون سندا للملك يُعلى شأن الدولة بين الدول ويرفع قدرها ومجدها . فلما سمع منوجهر ذلك أمرهم باخفاء السر واستدعى زال ليختبر ذكاءه ورجاحة عقله ، ودعا الموابذة وطلب إليهم توجيه أسئلتهم في حضرته .

فسأله أحدهم عن اثنتى عشرة شجرة طويلة الفروع قد تشعّب من كل واحدة منها ثلاثون غصنا لا يرى الفرس فيها زيادة ولا نقصا . وسأله آخر عن فرسين أحدهما أشقر كالنار والآخر أدهم كالقار

لايزالان يتراكضان ولا يتسابقان . ومضوا يتنافسون في وضع الأسئلة المبهمة .

وصمت زال وقتا بعد أن استمع إلى أسئلتهم ، ثم أجاب عن السؤال الأول بأن الشجرات الاثنتى عشرة بغصونها هى عدد الشهور والأيام ، وأماالفرسان فهما الليل والنهار . وظل على ذلك يجيب على كل سؤال إجابة تكشف عن توقّد ذكائه وسعة علمه فتعلق به منوچهر وقرّبه منه ، ودعا إلى مجلس الأنس والطرب .

وفي اليوم التالي أمر بإقامة مباراة للمصارعة والفروسية ليعجم عود زال . وبعد أن استعرض زال الفرسان انتقى أقواهم عضلا وأقدرهم على المصارعة والفروسية ونازله وانتصر عليه . فازداد إعجاب منوچهر بهذا البطل الفريد ، وطمأنه إلى أنه يبارك زواجه من روذابه ثم حمّله كتابا إلى أبيه يتضمن موافقته وجمع له من الهدايا والجواهر والوصيفات والغلمان والأسلحة مالا يقع تحت حصر وسار في وداعه إلى ديار أبيه سام .

ولما بلغ الخبر مهراب انتشى فرحا واستعد للقاء سام وولده فأقام الزينات بالبلاد وأفاض الأموال على الفقراء والمحتاجين ، وأقيمت مراسم عقد زواج زال من روذابه وعاد بها إلى مملكة أبيه الذى تنازل عن عرشه وارتحل ليحكم إقليمى كركاساران ومازندران . ولم يمض وقت حتى حملت روذابة من زال ، واذا بالنحول يصيبها والألم يقضّ مضجعها بالليل والنهار ، وعاجلها إغماء حين دنت ساعة الوضع اعتقد الجميع معه أن روذابه قد فارقت الحياة . وكان الهمّ قد اعتصر زال حتى تذكّر ريشة العنقاء فأتى بها وأحرق بعضا منها ، فإذا السماء كأنها قد غشيتها غمامة وإذا الآفاق كأنها أظلمت ، وإذا العنقاء قد أقبلت . وحين رآها زال خرّ ساجدا يقبّل الأرض ويذرف الدمع فنادته العنقاء وبشّرته بنجاة زوجته وأنكرت عليه الجزع وقالت : « حاشى لعيون الأسود أن تنضح برشاش المدامع » وطلبت منه أن يسقى زوجته خمرا كثيرة حتى تغيب عن الوعى ، وأن يحضر طبيبا بارعا معه سكين حادة يشق بها خاصرها ويستخرج الولد ثم « يخيط الشق ويرتق الفتق » وأن يستحضر نوعا من الأعشاب يدقّها ويخلطها مع لبن ومسك ويحفظها في الظل ثم يسحقها ويذرها على موضع الشّق ، ثم يمرّ عليها بريشة من جناحها الميمون وسيتم لها الشفاء ، ثم نزعت ريشة من جناحها وألقت بها إليه وطارت في السماء .

فأحضروا موبذا ماهرا نفّذ ماأمرت به العنقاء واستخرج من خاصرتها ولدا مشرق الطلعة صوّره الخالق في أبدع صورة . وبقيت أمه على حالها مغشيا عليها يوما وليلة ثم أفاقت بعد ذلك فنثروا عليها الذهب والجواهر ثم قدموا الطفل إليها كأنه ابن عشر سنين ، فلما رأته تبسّمت ضاحكة وقالت « برستم » أى خلصت ، فسُمِّى الصبى « رستم » ، وكانت له عشر مرضعات يمتص نخب ألبانهن حتى ترعرع . ولما بلغ ثماني سنوات صار كالنخل الباسق لاتطيق حمله دابة إلا الفيل لضخامة جسمه وثقل وزنه .

ولما بلغ منوچهر المائة والعشرين سنة دعا ابنه « نوذر » ينصحه ويوصيه بأن يستعين بسام وولده زال إن ألمّت به مُلمّة وقال له : اعلم أن هذا الغصن الذى تفرّع الآن من دوحة زال سيرهب بلاد الترك ويتوغّل في ديارهم مطالبا بثأرك وينتقم لك ، ثم أسلم الروح .

ـ ٥ ـ
نشأة قورش

وتمضي الأساطير ممتزجة بالتاريخ مضيفة إليه من وثبات الخيال في أكثر الأحيان ، فتُلبس الملوك ثياب البطولة وتضفي عليهم صفات الألوهية والإعجاز ، كما نرى في الأساطير التى تناقلتها الأجيال عن قورش الملك الأخميني ثم عن مؤسس الأسرة الساسانية .

يقول هيرودوت إنه طلب إلى الناس سماع قصة قورش فرويت له في ثلاث روايات مختلفة أورد أقربها إلى المنطق في كتابه الأول . وهذه الرواية التى يسردها هيرودوت رغم طرافتها وما ترمز إليه من معان تشير إلى طباع الفرس وتقاليدهم وأسلوب معيشتهم إلا أنها لاشك وليدة الخيال أيضا ، أو لعلها كانت شائعة ضمن القصص التى استمع إليها هيرودوت ، فليس من المعقول أن تجرى أحداث هذه القصة التى ترسم صورة لانتقال العرش الإيراني من يد استياجيس آخر ملوك الميديين إلى قورش ملك الملوك الفرس الأخمينيين لسبب تاريخي بسيط ، هو أن قورش العظيم (الثاني) المقصود في هذه الرواية كان سابع الملوك في الأسرة الأخمينية .

يروى هيرودت أن استياجيس [استياجوش] قد تولى عرش الميديين بعد أبيه سياكساريس وكانت له إبنة تدعى ماندانيه ، ورأى فيما هو نائم حلما يصوّر نبعا قد انبثق من جوف ابنته وفاض حتى غمر آسيا كلها لا عاصمته وحدها ، فاستشار المنجمين من المجوس في تفسير هذا الحلم الذى ألقى الرعب في فؤاده ، فحذّروه من أن خطرا كبيرا سوف يحيق به .

لذلك ما إن بلغت ابنته سن الزواج حتى أحجم عن عقد قرانها على أحد الأمراء الميديين وزوّجها من «فارسي» من أسرة كريمة يُعد أدنى قدرا من «الميدي» المتوسط الحال ، وهكذا تزوج قمبيز من ماندانيه ورحل بها إلى بلاده في إقليم فارس . ومالبث أستياجيس أن رأى حلما جديدا وكأن كرمة تنمو

من رحم ابنته أظلّت آسيا كلها ، فلجأ إلى المنجمين وأرسل إلى فارس يستدعى ماندانيه وطفلها عازما على قتل وليدها حين أنبأه المنجمون أن حفيده قورش سيحكم آسيا بدلا منه ، كما بعث في طلب أقرب الناس إليه وأخلصهم ويدعى هارپاجوس وأمره أن يذبح الطفل وهدّده بعقاب شديد إن أخلف أمره ، وماكان في وسع هارباجوس إلا أن يصدع بالأمر الصادر إليه فتوجّه إلى زوجته يستشيرها فيما عساه أن يفعل بهذا الطفل فلا يلوّث يديه بدمائه ويتجنب في الوقت نفسه عقاب الملك أستياجيس . وهداه تفكيره إلى أن أرسل في طلب ميثراداتس أحد رعاة ماشية أستياجيس ويسلم الطفل إليه لأن مراعيه كانت أنسب مكان يحقق غرضه فيه ، فهى تمتد فوق سلسلة من الجبال بالقرب من إكباتانا [همدان الحالية] يعيث فيها مفترس الحيوان ، وهناك يترك الطفل فريسة للوحوش . وما إن عاد مثراداتس إلى بيته ومعه الطفل حتى سألته زوجته عن عمّا يؤرقه فأخبرها بالقصة فبكت حزنا على الطفل الجميل وقالت إن لم يكن ثمة بد من قتله فلتبدله بطفلها الذى كانت قد وضعته لتوها ولتحفظ هذا الطفل الجميل ذو الثياب الموشاة بالذهب وحسبها أن وليدها سيُدفن في جناز ملكي . وتم لها ما أرادت ووضعا ولدهما في سلّة وأسلماه إلى حيوان الغاب ، وأرسل هارپاجوس تابعا أمينا ليشهد مصير الطفل فتحقق من موته وأبلغ مليكه بما كان من أمره .

وعندما بلغ الصبى قورش العاشرة من عمره كان يلعب مع بعض رفاقه الذين اختاروه زعيما لهم لقوة شخصيته ورجاحة عقله ، فراح يصدر أوامره ويحدّد لكل منهم وظيفة معينة فأطاعوا عدا غلام اسمه أرتمبارس من أصل ميدي نبيل فاعتقله وعاقبه بجلده بالسوط . وماكاد أرتمبارس يخرج من سجنه حتى ذهب إلى أبيه شاكيا ، فتوجه هذا من فوره إلى أستياجس مستنكرا أن يلحق أحد الدهماء بابنه النبيل المحتد مثل هذه الإهانة ، فاستدعى أستياجيس قورش وسأله «كيف تجرؤ على أن تعامل ابن أحد النبلاء بمثل هذه الوقاحة» ؟ فقال الطفل «لقد عاملته بما يستحق ياصاحب الجلالة فلقد انتخبنى غلمان قريتى بالإجماع ملكا بينا كنا نلعب ، عن اقتناع بأننى استحق هذه المكانة وكان أرتمبارس نفسه أحد هؤلاء الغلمان الذين اتفقوا على انتخابي ، ولقد انصاع الجميع لأوامري عداه ومن ثم نال جزاءه . فإن كان جزائى على ذلك أن أنال عقابا فإنى على استعداد لتلقّيه» . وبينما الصبى يتكلم شك أستياجيس فيمن يكون هذا الغلام إذ كان يحمل قسمات وجهه نفسها ، كما كانت عباراته تنطق بنبل لا يتفق وسنّه اليافع . عندئذ طمأن الملك أستياجيس الصبى أرتمبارس بأنه سيقتص له ، ثم انفرد بالراعي ميثراداتس وضيّق عليه الخناق حتى اعترف له بما حدث . وإذ علم بالحقيقة استشاط غضبا وأرسل في طلب هارپاجوس ، الذى تردّد في مبدإ الأمر ولكن مالبث أن أقرّ بالصدق خشية أن يكون الراعي قد اعترف بما حدث ، واعتذر بأنه ماكان ليجرؤ على أن يلوّث يديه بدماء حفيد الملك .

وصمت أستياجيس لحظة ثم أبلغ هارباجوس أنه أعدّ له وليمة عشاء وطلب منه أن يرسل إليه فور بلوغه منزله ابنه وكان في الثالثة عشرة ، فامتنّ هارپاجوس وصدع بالأمر . وماكاد ابن هارپاجوس يصل إلى القصر حتى أمر الملك بذبحه وتمزيقه إربا إربا وشوى بعض أجزائه وسلق بعضها الآخر . وعندما تم ذلك استدعى المدعوين وجلس مع ضيوفه يأكلون لحم الحيوان بينما لم يكن على مائدة هارپاجوس غير

لحم ابنه عدا اليدين والقدمين والرأس التى وُضعت في سلة مغطاة . وعندما بدا أن هارپاجوس قد شبع سأله أستياجيس ، كيف وجد مذاق نصيبه من الطعام ، وما إن أجابه هارپاجوس بأنه استمتع به إيما استمتاع حتى قدم له سلّة وطلب منه أن يكشف عنها ويتناول منها مايشتهى ، فتمالك هارپاجوس نفسه وكتم غيظه قائلا إن مايفعله الملك دائما هو الصواب ، ثم تناول بْقايا ابنه وخرج بها لدفنها . هكذا كان عقاب أستياجيس لهارپاجوس . وظل الملك حائرا بشأن الغلام ، غير أن المفسرين قالوا له إنه طالما أن الغلام قد انتخب ملكا بين الصبية فقد تحقق الحلم ولا خوف على أستياجيس منه ، واستراح الملك لتفسيرهم واستدعى قورش وقال له : «لقد قادني حلم إلى أن أسلك معك سلوكا فظا ، ولكن حظك قد أنقذك من المصير الذى كنت قد أعددته لك . فلتذهب الآن إلى فارس وفي صحبتك ثلة من الجند لحراستك ، وهناك ستلقى أباك وأمك الحقيقيين فهما ليسا ميثراداتس الراعي وزوجته» . وماكاد الغلام يصل إلى فارس حتى استقبله أبواه بترحيب شديد ، وعلم أثناء الطريق بالأحداث التى مرّ بها منذ ولادته حتى تلك اللحظة .

ولما شبّ قورش عُرفت عنه الشجاعة والإقدام وذاعت شهرته بين أقرانه ، وكان هارپاجوس ما فتىء يفكر في الثأر مما لحق بابنه على يد أستياجيس فأرسل إلى قورش يحرّضه على التمرد ويعده بألا يلقى من جيوش الميديين أية مقاومة فسيبذل جهده كي ينصرف جنود أستياجيس عنه ، وأنه سواء ولى قيادة الجيوش أم وليها غيره من أمراء الميديين فسيمضى كل شيء لمصلحته فينتقم لنفسه من أستياجيس ويستولى على الحكم في فارس كلها ، وقام قورش بثورته وأخطأ أستياجيس فعيّن هارپاجوس قائداً لجيوشه ، وانتهت المعركة بأسر أستياجيس ، غير أن قورش لم يقتله بل احتفظ به أسيرا في قصره .

ـ ٦ ـ
أسطورة هفتواذ وأردشير

هام الملوك الساسانيون وفي مقدمتهم شاپور الثاني[٤٨] وقباذ الأول[٤٩] وخسرو الأول[٥٠] بصناعة الحرير هياما دفعهم إلى تزويد مصانعهم الملكية بفارس بعدد كبير من أمهر عمال النسيج السوريين ، ولم يكن ذلك فقط رغبة في توفير أكبر عدد من العمال مقابل أضأل قدر من الأجور وإنما كان ذلك تدعيما لصناعة برع فيها الإيرانيون منذ أواخر العهد[٥١] الپارتي حتى تحدثت الحكايات الپارثية والساسانية عن الملك جمشيذ الأسطوري بوصفه صاحب الفضل الأول في إدخال صناعتى نسج الحرير وسبك السيوف إلى البلاد .

وتثبت أسطورة الساحر الثرى هفتواذ الذى أعلن عليه أردشير الأول الساساني الحرب مابين سنتى ٢٢١ ، ٢٤١م وجود مدينة تجارية في إيران على الخليج الفارسي تحمل اسم كخاران[٥٢] . وتدين هذه المدينة ـــ التى نمت قبل أردشير مؤسس الأسرة الساسانية ـــ بثرائها إلى نوع معين من دودة القز يتميز بوفرة خيوطه فانهالت الثروات على هذه المدينة وعلى مليكها التاجر هفتواذ . وتجعل القصة التى رواها الفردوسي بالشاهنامه من التاجر ساحرا ، ومن ناسجات الحرير ساحرات ، ومن الدود تنّينا ضخما يكبُر ثم يكبُر يوما بعد يوم ، ثم تجعل من أردشير البطل في نهاية الأمر قاتل التنّين .

(٤٨) ٣١٠ ـــ ٣٧٩ م

(٤٩) ٤٨٨ ـــ ٥٣١ م

(٥٠) ٥٣١ ـــ ٥٧٩ م

(٥١) ترجع صناعة تربية دودة القز في إيران إلى الملك كانيشكا (١٧٨ ـــ ١٨٨) ملك بلخ الذى اصطحب معه إلى إيران بعد انتصاره على الصينيين عددا كبيرا من صناع الحرير الأرقاء ، وأسس بالپنجاب مدينة صينية هى تشيناپاتي أو چيناپاتي .

(٥٢) ومعناها الحرفي منتجو الحرير . وهى في نسخة ورنر « كجران » ، وفي الطبري « كوجران » .

يقول الفردوسي في شاهنامته : «كان في بلاد فارس مدينة تسمى كخاران على ساحل البحر . وكانت ضئيلة المساحة تضيق بسكانها ، واعتادت فتياتها أن يوافين باب المدينة كل صبيحة ، فإذا اجتمعن سرن إلى سفح الجبل القريب يحملن مغازلهن ، فيقبلن على الغزل حتى المساء ثم ينصرفن إلى مساكنهن . وكان في المدينة رجل سمى هفتواذ لأن له سبعة بنين وابنة تخرج كل يوم مع البنات إلى الجبل المذكور . وإذ بلغت المكان يوما سقطت تفاحة من شجرة في حجرها فقضمتها ، ووجدت بداخلها دودة فوضعتها في وعاء على هيئة المغزل وقالت : «لأغزلنّ اليوم على طالع هذه الدودة» .

فغزلت شيئا كثيرا من القطن فوق ماعهدته في نفسها وتفوّقت على أترابها ، ولم يزل ذلك دأبها حتى أثرت من كثرة غزلها . وكانت تُطعم الدودة كل يوم قضمة من تفاح ، فقالت لها أمها يوما : كأن الجن يُظاهرك حتى تهيأ لك هذا الغزل الكثير . فأسرّت إليها بأمر الدودة . وإذ علم أبوها بذلك تيمنّوا جميعا بالدودة ، وجعلوا يعتنون بأمرها ويربّونها حتى كبرت وضاق عليها وعاء المغزل فصنعوا لها صندوقا وضعوها فيه . وظهرت آثار بركتها على حال هفتواذ وأولاده فتزايد ثراؤهم يوما بعد يوم مما أطمع أمير المدينة في اغتصاب أمواله . واجتمع أهل المدينة مع هفتواذ ، وخرجوا على الأمير وتصدّوا لقتاله ، فنشبت بينهم معركة أفضت إلى مصرع الأمير . واستبد هفتواذ بذخائره وأمواله ، وخرج من تلك المدينة ، وشيّد فوق قمة أحد جبالها قلعة حصينة تحوّل إليها بخيله ورجاله وأهله وولده ودودته . وحصّن القلعة حتى أقام لها سورا من حديد ، ولما ضاق الصندوق على الدودة حفروا لها في الصخر حوضا بداخل القلعة وضعوها فيه وأوكلوا بها خدما وحراسا يطعمونها كل يوم قدرا من الأرز ، ويغذونها بالشّهد واللبن حتى مضى عليها خمس سنوات فصارت من الكبر والضخامة في حجم الفيل ، واستشرى خبرها بين الناس فسُميت تلك الناحية كرمان(٥٣) .

واجتمع لهفتواذ جيش عظيم حتى كان بنوه السبعة يقودون عشرة آلاف فارس يكسرون بهم شوكة من ينهض لقتالهم من الملوك . فلما وقف الملك أردشير على حال هفتواذ ، زحف إليه في جيش عظيم كثيف دحره هفتواذ وأوسعه قتلا وأسرا . وعاد من سلم من المعركة إلى أردشير يروى أنباء الهزيمة ، فالتهب غيظا وسار بجيشه قاصدا هفتواذ . ولما دنا بعضهم من بعض كادت الأرض تمور من كثرة الجند فقامت الحرب بينهم سجالا وجرت معركة طاحنة . وإذ آذنت الشمس بالمغيب كان أردشير قد تأخر وكان هفتواذ قد سدّ عليه منافذ الطرق جميعا مُضيّقا عليه الخناق حتى بات جنده بلا طعام . فارتحل أردشير راجعا إلى فارس يطارده فرسان هفتواذ ، وقتلوا من أصحابه خلقا كثيرا ، وتفرّق الباقون مولّين الفرار صوب بلادهم . ولجأ أردشير في جماعة من خاصته إلى قرية ، فصادف رجلين من أهلها استدرجهما قائلا : في أى طريق أخذ أردشير ، وكيف عبر ؟ واسترشدهما عن الطريق فأرشدوه إليه ، ودعواه إلى ضيافتهما . فنزل أردشير ودخل إلى منزلهما فقدّما إليه طعاما ، وطفقا يحدّثانه ويلاطفانه ويهوّنان عليه أمر هفتواذ ، مؤكدين له أن سلطانه سوف يخمد إن عاجلا أو آجلا .

(٥٣) كرم بالفارسية الدودة ، والجمع كرمان .

فعلق حديثهما بقلبه وكشف لهما عن نفسه ، وما لبثا أن وثبا وقبّلا الأرض بين يديه ، وخاضا في سيرة هفتواذ واستيلائه على قمة الجبل مستنكرين زهوه ببأسه وسلاحه ، فقال الرجلان : أيها الملك إن الدودة التى استعلى بها أمر هفتواذ شيطان لايقاومه أحد ، ولا يمكن الظفر بها إلا بالحيلة .

وسار أردشير من ذلك المكان في إثنى عشر ألف فارس حتى بات على مقربة من قلعة هفتواذ . وأسلم جنده إلى أحد أمرائه وأوصاه بأن يبادر بإرسال طلائع الجيش ويبثّ الجواسيس قائلا : أريد أن أحتال لقتل هذه الدودة فإذا أنبأك الديدبان بأنه شاهد بالنهار دخانا وبالليل نارا فازحف بالجند حتى تنتهي إلى باب القلعة . ثم استحضر من القلعة دوابا وحمّلها بالثياب والجواهر والذهب والفضة وبقدر كبير من الحديد والرصاص والنحاس . واستصحب أردشير طائفة من ثقاته والقرويين اللذين استضافاه ، وتوجهوا نحو القلعة متنكرين في زى التجار فصعد إليها بأحماله ورجاله وتسنّى له النزول عند حراس الدودة فادّعى أنه تاجر خراساني قد أتى بجملة من القماش والذهب والفضة والجواهر ليبيع ويبتاع في المدينة على طالع الدودة . ثم عرض على الحراس أن يستضيفهم وأطعمهم وسقاهم حتى ثملوا وغمرهم النوم جميعا ، فنصب قدر الحديد وأذاب فيها ماكان معه من الرصاص والنحاس ، وقدّمها إلى حوض الدودة على مثل عادتهم في تقديم قدر الأرز إذا أرادوا إطعامها . وما إن فغرت فاها حتى أفرغ ما بالقدر في حلقها فانشقّ وسُمع عنه صوت هادر ارتج منه الجبل ، وبادر أردشير وأصحابه إلى الحراس السكارى فأعملوا فيهم سيوفهم .

وكان الديدبان قد شاهد ارتفاع الدخان خلال النهار حين أوقد نار الضيافة فأبلغ القائد الذى زحف بالجند إلى القلعة فبلغوها مع إشراقة الصباح . ولما علم هفتواذ بوصول الجيش بادر إلى باب القلعة ، وحين رأى أردشير رابضا عنده توجّس خيفة واشتبك الفريقان حتى أسر أردشير هفتواذ وولده الأكبر شاپور ، فأمر بصلبهما ورشقهما بالسهام ، واستولى على القلعة وذخائرها وكنوزها واصطفى البعض لنفسه ووزع ماتبقى على جنوده . ثم وهب ذلك الإقليم إلى القرويين وعاد إلى بلاد فارس ، وارتحل وسار منها إلى شهرزور ، ومنها إلى مدينة طيسفون حيث اعتلى العرش .

ويكشف لنا هذا التلوين الملحمي الذى أسبغه الفردوسي على الواقع عن سر ثروة أردشير التى مكّنت لثائر بسيط أن يعدّ جيشا جرارا ، وأن يُخضع لسطوته عددا كبيرا من أمراء الفرس ، وأن يجسر على مهاجمة ملك الپارثيين لينتزع منه امبراطوريته الشاسعة . ومن الثابت أن النسب الرفيع الذى ادّعاه أردشير لنفسه بانتمائه إلى الأخمينيين ليس له سند من التاريخ ، فلقد اعتمد في موارده الاقتصادية على صناعة الحرير والاتجار فيه بعد أن قضى على أضخم مربّ لدودة القز في عصره . ولا يسع المرء إلا أن يبتسم أمام تلك الصورة الأسطورية التى وشّاه بها الفردوسي حين وصفه في شاهنامته بأنه قاهر التنين ، فلم يكن ذلك التنين في حقيقة أمره سوى دودة قز نهمة ظلت تبتلع أطنانا من الطعام حتى انتفخت وبدت في حجم المنطاد ، وإن كانت مصدر ثراء كبير(٥٤) .

(٥٤) أنظر في هذا الترجمة العربية للشاهنامة التى نشرها وأكملها د . عبد الوهاب عزام .

وتمضي الشاهنامة في سرد قصص ملوك الفرس وأبطالهم في عرض شائق جذاب ، تتابعت على الإفصاح عنه أجيالٌ من المصوّرين الفرس المسلمين في منمنماتهم المصوّرة التي تزخر بها مخطوطات الشاهنامة المختلفة منذ عصر الإيلخانات ثم العصر التيموري ثم العصر الصّفوي . وللقارىء أن يرجع إلى نماذج منها في الجزء السادس من هذه الموسوعة «التصوير الفارسي والتركي» .

إرهاصات
الفنّ الإيرانى

— ١ —
فنون سيالك وخورفين وحسنلو وأملاش

الحضارة الفارسية كما أسلفت قديمة ، ترجع في قدمها إلى ماقبل الميلاد بخمسة آلاف من الأعوام . فعلى مشارف الصحراء ، وإلى الجنوب من طهران حيث منطقة «سيالك» نجد أطلالا لمبان تعود إلى الألف الخامس قبل الميلاد ، وتدلنا تلك الأطلال على أن أهالي «سيالك» كانوا يبنون بيوتهم من اللبن ويطلون جدرانها من الداخل باللون الأحمر ، وفيما خلّفوا ما يدلنا على أنهم وصلوا إلى صنع أدواتهم المنزلية من المعادن . بعد أن كانوا ينجزونها من الحجر . كما أن ثمة مايشير إلى أنهم كانوا ذوى ميول فنية أشبعوها بنحتهم من العظام تحفا دقيقة مختلفة ، كما عبّروا عنها في صنع أوان من الطين عالجتها نساؤهم بأيديهم قبل أن يهتدوا إلى دولاب الفخّار في الألف الرابع قبل الميلاد . ومع ظهور الأواني الفخارية بدأت أولى مراحل الفن الإيراني ، إذ كانت هى وما اجتمع إليها من أعمال فنية بدائية نواة للفن الفارسي والميدي .

واتجه الفرس مع خطواتهم الأولى على طريق التطور نحو فصل المقابر عن المدن ، وكانوا يختارون لمقابرهم وهادا يحيطونها بالأسوار ، على حين كانوا يختارون لمدنهم الرّبوات العالية تشمخ عليها دورهم . وكما دلّتنا المساكن بأطلالها على شىء مما كان عليه القوم معيشة وحضارة ، فكذلك دلّتنا تلك المقابر على تعرّف المجتمع ببيئاته وطبقاته ، فقد رأينا قبور الأغنياء إلى جانب قبور الفقراء ، وهذه إن دلّتنا على شىء فإنما تدلّنا على أنه لم يكن ثمة نظام طبقى بمعناه الشائع . هذا إلى أن تلك الأدوات واللوحات المصورة للوجوه البشرية التى ضمتها تلك المقابر تمدّنا بصورة للعادات والتقاليد التى كانت سائدة حينذاك في «سيالك» . وعلى حين نرى تلك الأدوات قد صنعت من الحديد أو النحاس أو البرونز نرى الحلى وحدها قد صنعت من الفضة ، وليس من بينها ماهو مصنوع من الذهب ، مما يشير إلى أنهم لم يكونوا قد اهتدوا إليه بعد . وكما حوت تلك المقابر هذا كله حوت كذلك أواني فخارية مختلفة ، من بينها كأس

من الفخار الأصفر الشاحب مزيَّن برسوم وزخارف رمادية اللون تكشف عن خيال خصب وقدرة ملموسة على التحوير الزخرفي والمقابلة بين الخطوط الطولية والعرضية والمائلة في إيقاع متوازن يريح العين ، فقد اختار الخزّاف ظبية أوقفها على الشريط الأدنى للإطار منطلقا بقرنيها حتى بلغ بهما الحافة العليا للإطار ، وأنبت بهما تهشيرات مستعرضة احتلت مساحات مناسبة من الفراغ ، وأضاف شرائط رأسية ذات خطوط مستعرضة خلقت مع تهشيرات القرنين مقابلة نغمية في تلقائية وكأنها مدروسة (لوحة ١) .

وثمة آنية فخارية قد نقش عليها بطريق الحفر شرائط زخرفية ، يتوسطها إطار يضم طائرا ينقر سمكة وقد طعمّ الحفر بعجينة بيضاء (لوحة ٢) . وهناك إبريق كبير على هيئة طائر لوّن منه جناحاه وريشه وعيناه (لوحة ٣) ، ويظهر المِدْفق وكأنه منقار الطائر وبدن الإناء وكأنه جسده وأذنه وكأنها ذيله . والسبب الذى دعا الإيرانيين إلى استخدام صورة الطائر في مقابرهم ، هو أن موسم الأمطار يهل عادة في نهاية الشتاء فتعود أسراب طائر اللقلق التى هاجرت من الهضبة أثناء الخريف اتقاء برد الشتاء القارس قبل اعتدال الربيع بيوم أو يومين ، ومن ثم كان طائر اللقلق هو الحيوان الرامز للربيع منذ ثلاثة آلاف عام .

وفي سيالك ـــ في الفترة مابين القرنين العاشر والثامن قبل الميلاد ـــ وكذلك في غيرها من الجبانات الإيرانية السابقة للعهد البارتي كانت الإلهة اللقلق هى التى تمثل على هيئة محوَّرة في شكل إناء من الطين المحروق تارة أو البرونز تارة أخرى . ولم يكن ماء تلك الآنية ماء عاديا بل ماء شهر «اردى بهشت» الذى يعنى العلامة أو الرمز [نيسان] ، ماء الأمطار التى تهطل قرب الاعتدال الربيعى ، وكان المتدينّون يجمعونها من نهر مقدس مرتّلين شعائر معينة في شهر اردى بهشت . كما ضمت المقابر أواني أخرى نقشت عليها رسوم حيوانات متعددة (لوحة ٤ ،٥)، ولقد كان الرقش على الفخار هو الفن الوحيد الذى ظهر خلال القرنين العاشر والتاسع قبل الميلاد .

وثمة ظاهرة لها مغزاها نلحظها في الوحدات الزخرفية التي تشيع على جوانب الأواني ، إذ نجد صدور الخيل جاثمة على جدران الأواني أو ناهدة عند مآخذ المدافق ، كما نجد عيونا متفرّسة في الوجوه البشرية سواء ماكان منها مواجها أو مجانبا ، وأقرب ماتكون إلى عيون الحرّاس الأيقاظ وكأنما هى ساهرة على مايحويه الإناء المصنوع على هيئة طائر . وهذه الرموز لاشك كانت لها دلالاتها على ماكان عليه القوم من معتقدات ، فثمة إبريق عثر عليه في حفائر سيالك يحمل في صدره رقشا يحكى وجه امرأة (اللوحة ٦) ، وقد عنى الفنان بجعل الوجه بيضيا ، كما عنى بتجويف العينين وشق الفم وإبراز الأنف وبخط الحاجبين وتصفيف الشعر . ولم تكن العناية بهذه المفاتن كلها عبثا فيما يبدو ، بل لقد كان ربطا بين تلك الصورة المثيرة التى حملتها أزمان ماقبل التاريخ للنسور الجارحة تنهش جثث الموتى وبين تلك الصورة الوادعة التى أحسَّها فنان ذلك العصر ، فتمثَّلها في وجه امرأة لها كل هذه المفاتن ، ولعله في ذلك اهتدى إلى ما اهتدى إليه اليونان فيما سمّوه «الهاربي»[٥٥] . ومع أنا نفتقد مايشير إلى هذا في

(٥٥) طيور وحشية مجنّحة لها رأس امرأة وجسد عقاب زوّدت أقدامها وأصابعها بمخالب حادة ، وكن ثلاثة أوفدتهن جونو زوجة

النصوص الأدبية ، غير أنا نجد تأييدا له في شواهد فنية شبيهة ، مثل حوامل الأواني الجنائزية الأورارتية ، التى تحمل رسوما لنساء ذوات أجنحة ، ترمز لاشك إلى السلام والأمن .

والسمة التى تكاد تميز فن سيالك هى تلك الوحدة الجامعة بينه ، والتى تكاد تبدو الآثار جميعا معها متجانسة ، ويرجع الدارسون هذا التجانس إلى استقرار قبائل الميديين في تلك البقاع ، فهم لم يتحولوا عنها ولم يدخل عليهم فيها غيرهم . ونحن لا نجد مثل هذا التجانس الفني في منطقة « خورفين » التى كان أهلها دخلاء عليها ، والتى نزحت إليها عناصر غير فارسية . على أن الفن في خورفين على الرغم من فقدانه هذا التجانس يخالف الفن السيالكي ذا الطابع الحربي في أنه يتسم بطابع البيئة الزراعي ، إذ يتجلى الطابع الحربي السيالكي في دفن موتاهم بصحبة أسلحتهم وعدّة أفراسهم . غير أن ثمة صلة بين الأواني في كلتا المنطقتين ، أعني منطقة سيالك ومنطقة خورفين ، فكلها ملونة بلون واحد : الأحمر أو الأسود أو الرمادي الداكن . وهناك ظاهرة تشير إلى خلاف بين تقاليد الكهّان في سيالك وتقاليدهم في خورفين ، فعلى حين نجد كهّان خورفين يمسكون بإبريق الماء المقدس الذى هو على هيئة طائر من ثقبين على جانبيه ، نرى كهّان سيالك يمسكون تلك الأباريق من آذانها . ولعل عدول كهنة خورفين عن إمساك الأباريق من آذانها كما يفعل كهنة سيالك هو ما أحسه الفنانون في خورفين من صفة جمالية للآذان ، فحرصوا على ألا تحجبها أيدى الكهنة عن الظهور (لوحة ٧ ، ٨) . ولكنا نجد بعد هذا تشابها بين الأباريق هنا وهناك لاسيما تلك التى تحمل مدافق معدنية ، فإنا نجدها في المنطقتين على هيئة منقار طائر ، وذلك بعد تقدم فن صهر الحديد .

غير أنا نجد « الكِرْنُوس »[٥٦] الذى يعد من النماذج الغريبة يمثل إطارا دائريا عريض الجدار مصنوعا من الفخار يعلوه إناء فخاري أو أكثر يضع فيه المتقرّبون إلى الآلهة قرابينهم ، وقد تعلو الإناء أحيانا زخارف من طيور أو خلافها .

كذلك يعد « الأسكوس » من أغرب ماابتكره خزّافو خورفين ، وهى آنية شُكّلت على هيئة حذاء ، مما يرتديه الفرس في النقوش الخفيفة البروز بسوسه وتخت جمشيد[٥٧] « پرسيپوليس » ، ولعلها تشبه الأحذية التى كان أهالي خورفين ينتعلونها (لوحة ٩) .

ويبدو أن خزّافي خورفين كانوا شديدي الولع بالابتكار ، فقد عثر على آنية يتشكل بدنها على هيئة المكعب ، وإن ظلت مستديرة التشكيل من حد الكتف حتى الفوّهة ، وقد برز من كل ركن من أركان

چوپيتر لاختطاف الطعام من فوق موائد فِنْيُوس ملك طراقيا عقابا له على سمل عيون ابنيه ، وكن ينضحن بنتن يفسد ما يصل إليه .

(٥٦) Kernos هو مايقابل صندوق النذور اليوم في الأضرحة يلقي فيه ماخف حمله وغلا ثمنه .

(٥٧) عند وصول العرب إلى قصر داريوش أطلقوا عليه اسم تخت جمشيد ، وذلك لما شاهدوا داريوش جالسا فوق عرشه في أحد النقوش البارزة . وإذ كان جمشيد ملكا أسطوريا عاش سبعمائة سنة قيل إنه هو من علّم الإنسان كيف يوقد النار ويطهو الطعام ويرتدي الثياب ، أما پرسيپوليس فهو الإسم اليوناني لعاصمة فارس .

بدنها الأربعة عند التقاء الكتف المستديرة بالبدن المكعب رأس أيل ، وزيّن البدن بشريطين علوى وسفلى رقشا بخطوط مائلة ، وحلّى مابينهما بمثلثات (لوحة ١٠) .

ونحن نجهل الكثير عن مصير الخزف الملون الذى عرفه الإيرانيون في عصر ما قبل التاريخ ، ومع ذلك يبدو أنه كان لهذه الصناعة نصيب ما حتى نهاية القرن السابع ق . م أى بعد قرنين من اندثار حضارة سيالك ، فقد عثر في أربع مناطق متباعدة ، تبلغ المسافة بين اثنتين منها أكثر من ألفى كيلو متر ، على هذا الخزف ، ومن بين هذه المناطق أذربيجان وسوزيان ولورستان وكردستان .

وفي أذربيجان وهى أولى هذه المناطق ، عثر عرَضا بالقرب من ماكو التى تقع في الشمال الغربي لإيران قرب الحدود التركية ، على كأس طقسية مصوغة في شكل حصان من الطين المحروق الخالي من الشوائب لامعة السطح لونه لون الآيل ، ولها فوّهة عريضة مثبّتة على ظهر الجواد ، وفي صدره ثقب صغير ينسكب منه السائل ، وزخارف باللون الأحمر تحيط بأشكالها خطوط سوداء . وعلى صفحتى الرقبة وشم زهرة الزنبق ، وهو علامة القبائل الرحّل التى تسم بها الحيوانات لإثبات ملكيتها لها . والتفّت حول صدر الجواد أشرطة ثلاثة تتصل بميثرة السرج ـــ أى ظهارته ـــ المحددة بوضوح على ظهر الحصان . ويظهر اللجام في مقدمة الرقبة ، وبدت المعرفة قصيرة الشعر ولكنها بارزة شأنها شأن العينين والعُذْرة وكانت «العذرة»(٥٨) عنصرا تقليديا في تصوير الحصان الإيراني . أما ميثرة السرج التى غدت تقليدية لدى الأخمينيين فمكوّنة من جزءين يوحى كل منهما بمشهد صيد بينما توحى الزهور المنتشرة بالمناظر الطبيعية ، ويحاكى طرف ميثرة السرج ذات الأهداب غبرة الأرض . ولم يعن الفنان بترتيب الحيوانات والطيور لكى يجعل منها صورة واقعية ، فمن البديهى أن تحلّق الطيور في الجوّ لا أن تظهر تحت أقدام الحيوانات المفترسة ، ومن البديهي أيضا أن يطارد الحيوان المفترس التيس لا أن نرى التيس يطارد الحيوان المفترس . غير أن هذا لا يحملنا على الحطّ من شأنه ، إذ لاشك في أن الفنان كان يسعى إلى التعبير عن الحركة وعن سرعة انطلاق الحيوانات . وعلى الرغم من أن مثل هذه المشاهد لا تمتّ بصلة إلى الواقع إلا أن هذه السمات تضفي عليها شيئا من النضارة التى تشد الأنظار (لوحة ١١) .

وعلى حين كان الخزّافون القدماء في الهضبة الإيرانية يشكلّون تماثيلهم الخزفية في كتل لاتستبين فيها قسماتها ولا تتميز فيها أعضاؤها تأثرا بما كان سائدا هناك من تقاليد ، فلقد كان المعدنّون يشكّلون تماثيلهم المعدنية ليبرزوا القسمات والأعضاء . وهذه المحاولات الجمالية التى نشأت بدائية على أيدى المعدنّين سرعان ما أفادت من الحياة الصاخبة حولها .

وإنّا لنحسّ هذا جليا في ذلك التمثال البرونزي الصغير الذى يصور محاربا (لوحة ١٢) ، فنحن نجد يديه محدّدتين والأنف أشم مرهفا ومحجرى العينين خاويين ـــ إذ كانت العينان تصنعان من مادة أخرى والشفتين مضمومتين ، وإن لم يكن ثمة أثر لشارب فثمة خطوط دقيقة تحدّد لحية مستديرة . وعلى

(٥٨) الشعر المرسل على خدىّ الفرس .

حين نجد نصفه الأسفل قد تُرك عاريا وعورته مكشوفة نجد نصفه الأعلى تكسوه ترس واق ، وعلى الرأس خوذة من جلد عليها حلية على شكل نصف دائرة . وقد ترك مكشوف الأذنين اللتين تبدوان مسترخيتين ، وتمنطق بمنطقة من الجلد عريضة كانت تسمى « ميترا » ثُبِّتت عليها ثماني قطع من البرونز . وأكبر الظن أن هذا التمثال يشبه تماثيل سيالك التى كانت تُشدّ إلى العنق ، إذ ثمة حلقة في مؤخرة الرأس الذى ترك ظهره مجوّفا ، ويؤكد هذا أيضا استواء الساقين كما هى الحال في وقفة العابد المصلّى ، غير أنه على الرغم من هذه الدقة في الصنع التى بدت في الساقين الملتفّتين اللتين انثنت إحداهما فإنه لايرقى إلى أكثر من مستوى النحت ذى البعدين . ويعدّ هذا التمثال على أية حال خطوة فنية أولى في الهضبة الإيرانية تبعتها خطوات على أيدى نحاتى البرونز في منطقة لورستان ، إذ ظهرت أسلحة وسيوف وخناجر وسهام وحليّ على السروج كانت أبدع صنعا من تلك التى كانت تصنع في سيالك ، ولا يدفع هذا ماكان بين الصنعتين من عناصر مشتركة .

ولقد كان للحلى التى عثر عليها في مقبرة خورفين المكانة الأولى إذ كانت كلها من القار المكسو برقائق من الذهب منقوش عليها رسوم زخرفية ، منها أقراط هلالية كانت أكثر شيوعا ، غير أنها ما لبثت أن اتخذت بعد ذلك شكل رأس الإنسان ، ومنها دبابيس وعقود وأساور ، كثرتها على ضور الحيوان وقليل منها على هيئة الأقدام البشرية .

ولقد كان للمرأة في الفن التشكيلي نصيب ملحوظ ، فإذا هى تبرز في أكثر من شكل فني وفقا لشئون الحياة اليومية ، وكان من بين هذه الأشكال « الكارياتيد »[٥٩] التى كتب لها الشيوع والرواج في لورستان قبل أن تتخذ شكلها المعماري في الفن اليوناني (لوحة ١٣) .

○ ○ ○

وتكاد « حَسَنْلُو » الواقعة إلى الغرب من الهضبة الإيرانية التى كانت ذات مكانة ملحوظة تكشف لنا بآثارها عن التطورات الحضارية قبل الغزو الإيراني . فثمة مقبرة تضم إلى جانب المعدّات الجنائزية المألوفة هياكل لجياد أربعة ، وأواني من الفخار مابين حمراء وسوداء تدل على ماكان لها من سبق للحضارة الإيرانية لاسيما حضارة « خورفين » . وعلى الأواني الجنائزية نشهد تجسيداً للحيوان الذى كانوا يعدّونه حارسا للماء فيصوّرون رؤوسه على ميزاب المدفق (لوحة ١٤) . أما حليّهم فكانت تفوق حلىّ سيالك وخورفين حجما وإتقانا ، عثر من بينها على أقراط عنقودية وعِقود من الذهب . وثمة أوان فخارية تتصل بالطقوس الدينية ، لها عدة فتحات وميازيب على شكل رؤوس الطير يتصدرها شكل كاهن يؤدي الشعائر الجنائزية (لوحة ١٥) ، وأخرى من البرونز تقوم حواملها على سيقان تنتهي بأقدام

(٥٩) الكارياتيد هى تماثيل الصبايا حاملات العتب في الطراز الأيوني الإغريقي .

آدمية منتعلة أحذية (لوحة ١٦) . وكانوا يشكّلون الأواني أحيانا في صيغ الحيوان ، منها أسود متحفّزة انتصبت ذيولها واكتست أجسادها برقش يعبر عن قوتها وبطشها وبرزت عيونها في محاجرها (لوحة ١٧) .

ولعل أروع ما يعنينا من هذه الآثار الكأس التى كانت بين مقتنيات القصر المقام على قمة التل ، وهى كأس من الذهب الخالص عليها رقش يجسّد أقاصيص دينية وأسطورية شبيهة بتلك التى شاعت في المناطق الممتدة من شرق الأناضول وشمالي سوريا إلى جبال زاجروس ، والتى يرجع عصرها إلى القرن التاسع قبل الميلاد (اللوحة ١٨ أ و ب) . وهذه الكأس تخالف في الكثير الفن الإيراني الذى استحدث فيما بعد ، وغير مستبعد أن تكون من صنع فنانين عملوا عند أحد أمراء الولايات التى كانت تقع على أطراف الهضبة ، ولعل الحفائر الدائبة تكشف لنا عن مزيد مما يلقي ضوءا على تلك المرحلة الأولى من مراحل الفن الإيراني .

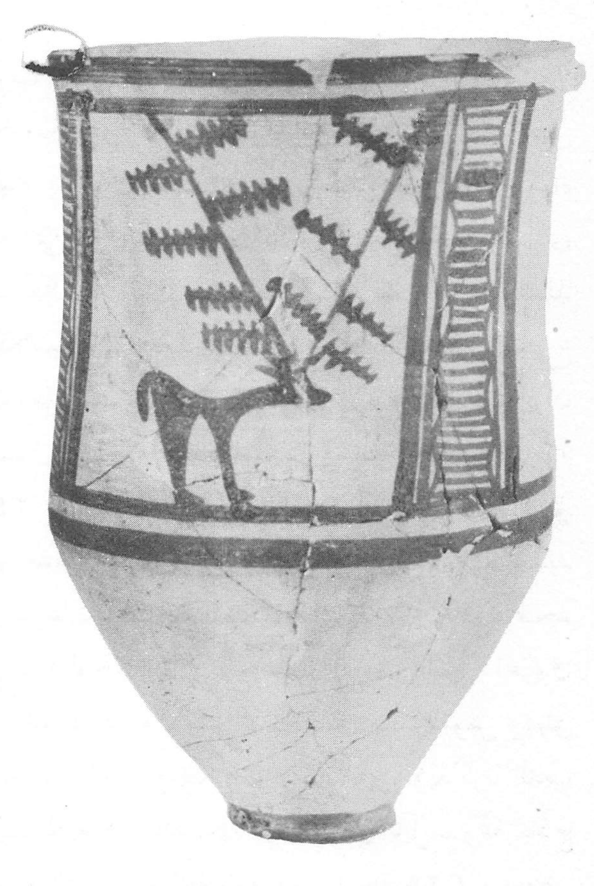
○ ○ ○

وهناك تحف ترجع إلى القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد عثر عليها في الجنوب الغربي من بحر قزوين حيث منطقة أملاش ، منها أوان فخارية بديعة الصنع ، ومنها أوان من الذهب وأخرى من الفضة عليها نقوش أشبه بنقوش بلاد مابين النهرين تمثل جيادا أصيلة تتحرك في زهو وخيلاء وقد انحنت أعناقها وأجسادها تتخطّر وكأنها ترقص (لوحة ١٩ أ و ب) . وثمة آنية ذهبية ذات نقوش تمثل موضوعات أشورية أهمها اللّاماسو [الجنيّ الأشوري حارس مداخل القصور على هيئة ثور] ، على الرغم من أن آشور لم تغز هذه المنطقة (لوحة ٢٠) . وقد عثر في مارليك على آنية ذهبية ذات نقوش تمثل موضوعات أشورية وسكوذية ومانوية ومحلية (لوحة ٢١) . ومن بين تلك الآثار أيضا عقود من الذهب حبّاتها تحكي رؤوس حيوانات . وفي هذا مايوحى بما كان عليه سكان تلك المنطقة من ثراء . كما عثر في تلك المنطقة أيضا على تماثيل من البرونز (اللوحة ٢٢) تمثل صور آدميين وحيوانات ، ومنها تمثال يمثل بقرة حدباء (اللوحة ٢٣) لاشك أنها تستهوى فناني عصرنا الحديث .

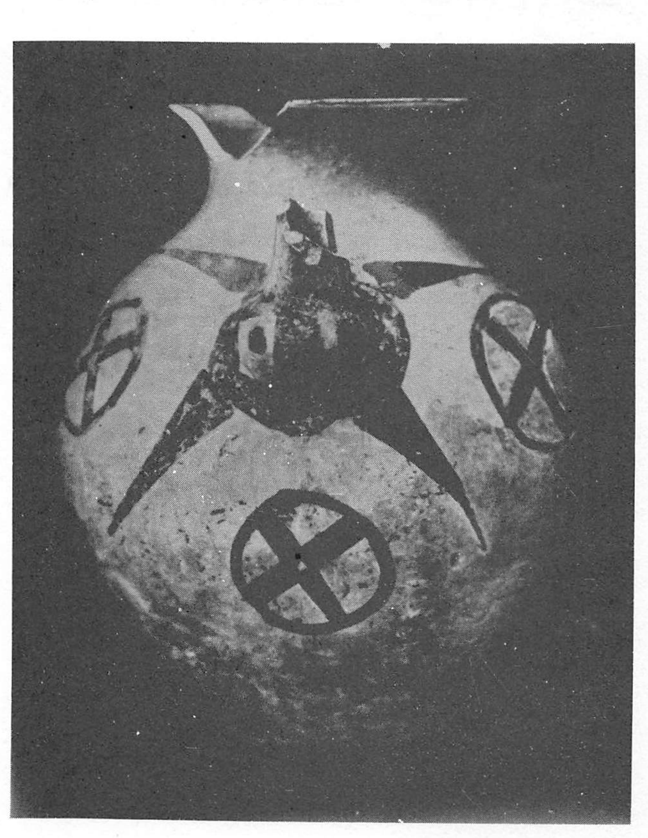
وكانت ثمة قبائل سكوذية خلال القرن الثامن قبل الميلاد تقطن منطقة جيلان ـــ التى تقبّلت الحضارة الإيرانية ـــ وإن كانوا مستقلين عنها سياسيا . وكانت تنقسم إلى إمارتين عاصمة الشرقية منها مارليك والأخرى في الغرب عاصمتها كالوراز . ويدل التاريخ المتأخر لجيلان على أنها كانت مع غيرها من البلاد المحيطة ببحر قزوين تتأخر دائما عن الانخراط سياسيا وحضاريا في الحكم السائد بالهضبة الإيرانية ، فقد استمرت على ولائها للأخمينيين بينما كانت الهضبة تحت سيادة البارثيين الأشكانيين ، وظلت بارثية حين كان خسرو الساساني يحكم الهضبة ، ثم تمسكت بولائها للساسانية بينما كانت الهضبة خاضعة للخليفة المتوكل ، ثم غدت بويهية بينما كانت الهضبة تقاوم تيمورلنك .

وقد بدأت الحفائر في مارليك الواقعة إلى الجنوب الغربي من بحر قزوين منذ عام ١٩٦١ ، ولم يعثر المنقبون على غير طبقة واحدة ذات ثراء وفير تضم خمسين مقبرة للأمراء ، ومدافن للملوك المحاربين تغص بأسلحة برونزية وخناجر وسيوف وجعبات وسهام وكذلك عدد آخر من مقابر الملكات والأمراء والأشراف ، بل وجبانات للخيل . وتكشف القطع التى عثر عليها على ما كان هناك من تبادل حضاري بين حسنلو وسيالك وزيفييه ، فقد امتدت علاقات سكان مارليك من قبرص في الغرب حتى نهر السند شرقا ، وظلت عيلام إلى جوارهم نبع الحضارة الكلاسيكية . ولابد أن الثور المحدودب الظهر المصنوع من الطين المحروق والمركّب فوق أربع عجلات كان رمزا لأعمال الفلاحة ولموسم الربيع الذى يعمّ إيران بالعواصف المصحوبة بالبرق والرعد حين يهل الاعتدال الربيعي فترتفع الشمس في الثريا كوكبة النجومْ التى يُرمز لها بالثور ذى الظهر المحدودب (لوحة ٢٤) ، كما صنعه سكان مارليك أيضا على هيئة إبريق مفرّغ ذى خطم كى يصبح «ماء الحياة» في متناول المتوفى ليعينه على أن يُبعث من جديد (لوحة ٢٥) . وكانت مقابر مارليك زاخرة بالموضوعات الحيوانية المشكّلة من الطين المحروق ، فنجد خيلا برقبيّاتها وثيرانا محدودبة الظهور تجر محاريث (لوحة ٢٦) . وأغلب أدوات الطين المحروق بمارليك أوعية وأباريق للماء ذات مدافق في أشكال محوّرة كثيرة ، منها الدب الذى يشد القوس وينبثق المدفق من صدره (لوحة ٢٧) ، ومنها الربة الدبّة التى تمثل زوجته (لوحة ٢٨) . ويذكرنا الدبّ وزوجته بأساطير كانت لابد وافدة من الشمال حيث لم يُعرف الدب في عيلام أو في بابل ، وثمة نماذج لحيوانات عديدة من الفخار من أبدعها شاة إنسيابية التكوين شامخة الوضعة (لوحة ٢٩) ، وبعض الأدوات على هيئة مصابيح زيتية كانت توضع إلى جوار الموتى لتضىء لهم حين يُبعثون ، فيجدون أسلحتهم ومركباتهم وخيلهم إلى جوارهم كى يبدأوا حياتهم الجديدة في عالم الأطياف .

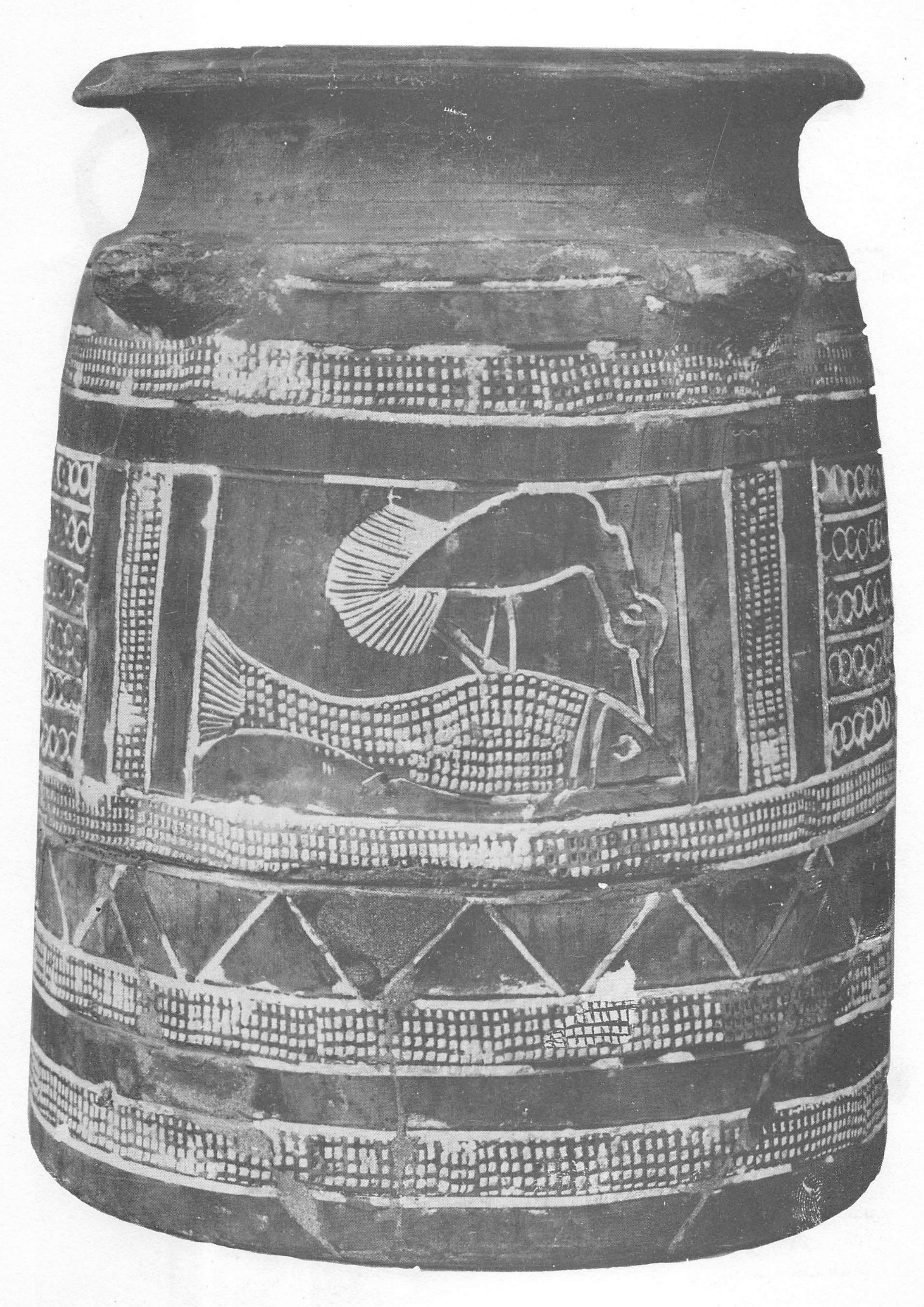
وكشف حفائر كالوراز بين عامى ١٩٦١ ، ١٩٦٧ عن جبانات تنتمي إلى القرن الثامن ق . م يقال إنها كانت جبانة «الخالدين» ، وهو الاسم الذى أُطلق على الجنود المحترفين الذين تعود نشأتهم إلى قورش الثاني الذى جعل منهم جيشا لايفنى يختار أفراده من بين قبائل إيرانية بذاتها .



لوحة ١ آنية فخارية من سيالك (٣٢٠٠ــ٣١٠٠ ق.م) . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٣ أبريق على شكل طائر من سيالك . بإذن من متحف طهران .



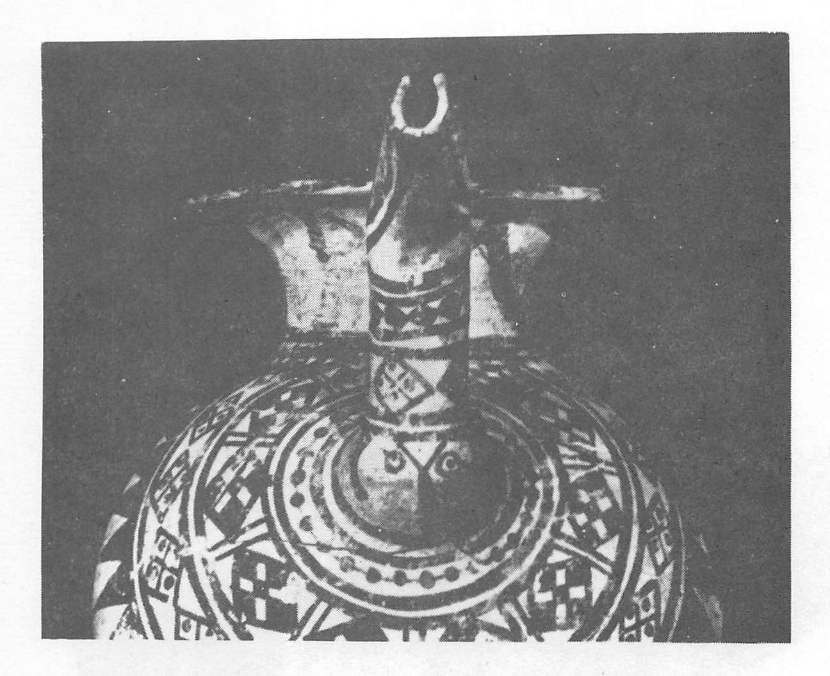
لوحة ٢ وعاء فخاري مزخرف بحزوز ومطعّم بعجينة بيضاء
طائر ينقر سمكة . بداية الألف الثانية . بإذن من متحف اللوفر .



لوحة ٤ أبريق شعائري ذو مدفق طويل من الفخار (القرن ١٠–٩ ق.م) بإذن من متحف طهران .



لوحة ٥ أبريق شعائري ذو مدفق طويل . مستهل الألف الأولى ق . م . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٦ أبريق عليه رقش يحكي صورة امرأة . بإذن من متحف لوس أنجليس .

لوحة ٧ أبريق خزفي من خورفين . الألف الأولى ق . م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٨ أبريق خزفي من خورفين . الألف الأولى ق . م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٩ آنية على شكل حذاء [أسكوس] عثر عليها بالأناضول . بإذن من متحف اللوفر .



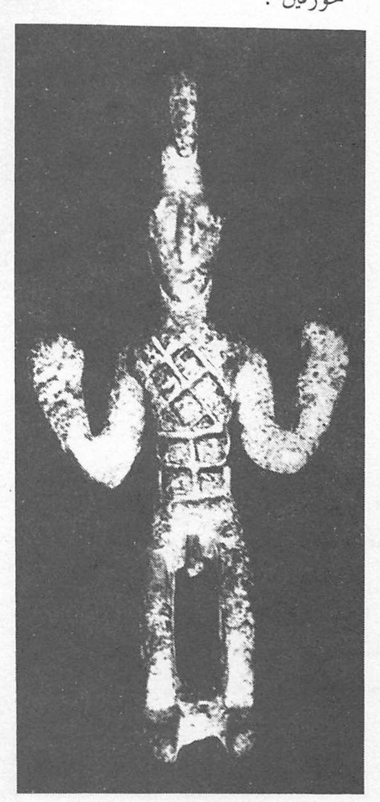


لوحة ١٠ آنية شراب من الفخار من خورفين برز من كل ركن من أركانها الأربعة شكل أيل . الألف الأولى ق . م . بإذن من متحف طهران .

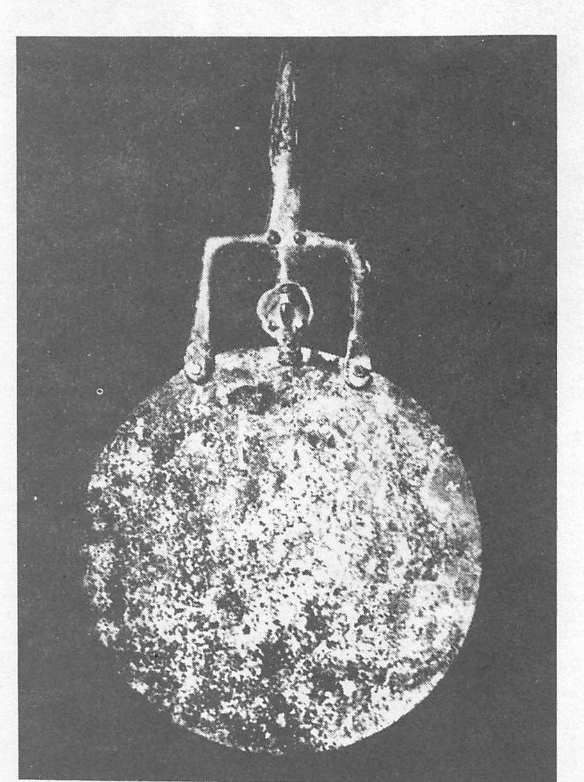


لوحة ١١ كأس شراب منقوش على شكل جواد من آذربيجان [ماكو] . القرن السابع ق . م بإذن من متحف طهران .

لوحة ١٢ تمثال برونزي لمحارب من خورفين .



لوحة ١٣ تمثال برونزي لسيدة تحمل قرصا وكأنها الكارياتيد .





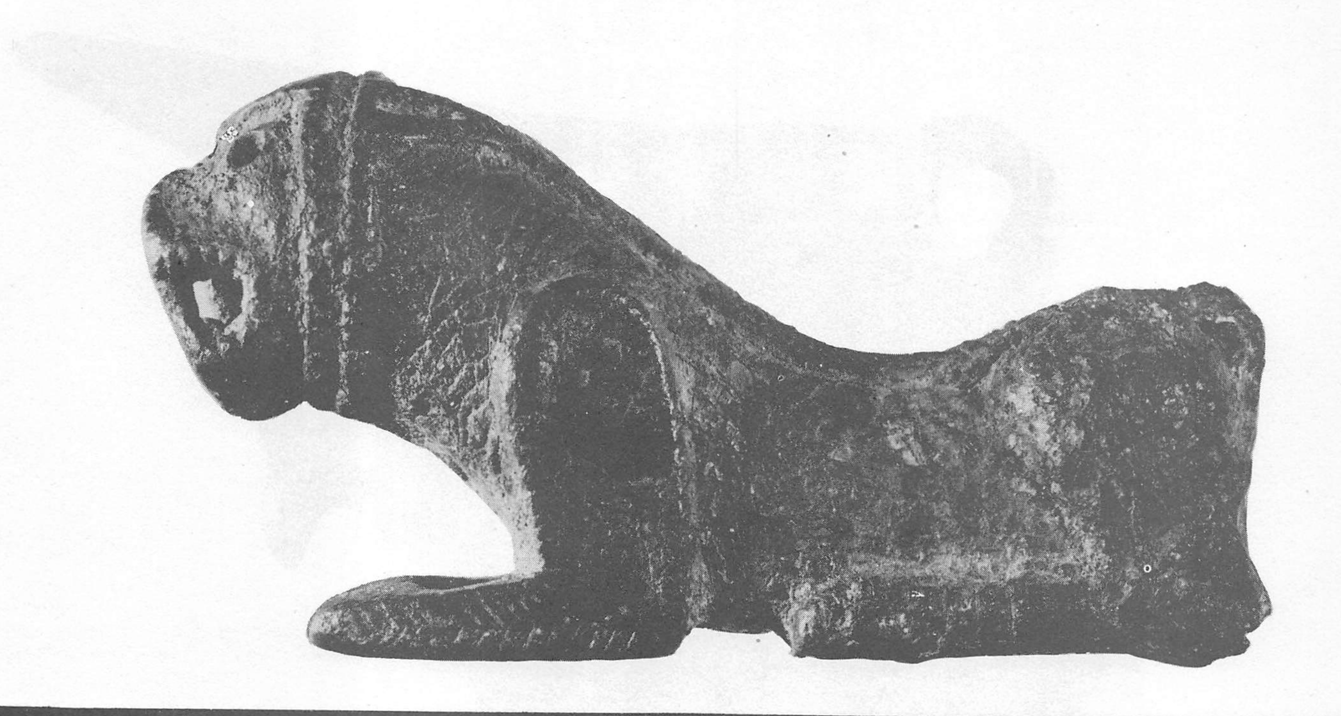
لوحة ١٤ وعاء شعائري من آذربيجان ذو ميزاب مدفق على شكل رأس حيوان من الفخار . القرن ٩ــ١٣ ق.م بإذن من متحف طهران .



لوحة ١٥ آنية فخارية لصبّ الماء المقدس أثناء الطقوس الجنائزية فوق عينى المتوفى وأذنيه حيث يتلو الكاهن عبارة : «أصبّ الماء المقدس في عينيك لترى وفي أذنيك لتسمع» ، ثم تودع الآنية في المقبرة . من حسنلو . الألف الثاني ق.م . بإذن من متحف طهران .



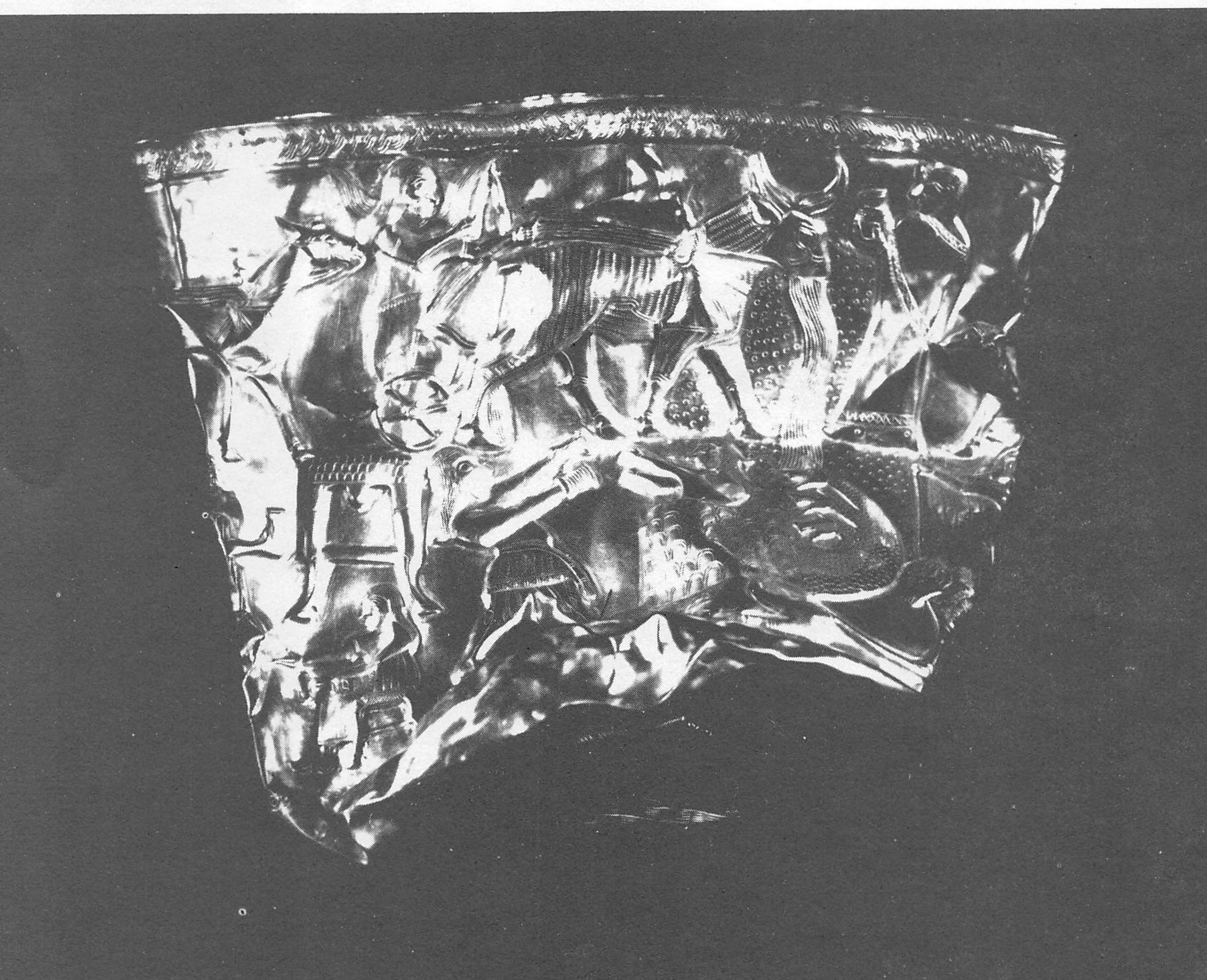
لوحة ١٦ آنية جنائزية ذات قاعدة ثلاثية القوائم من البرونز .



لوحة ١٧ آنية برونزية على شكل أسد رابض من حسنلو . القرن التاسع ــ الثامن ق.م . بإذن من متحف اللوفر .

لوحة ١٨أ وعاء كبير من الذهب الخالص عليه منظر شعائري من حسنلو . القرن التاسع ق.م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ١٨ب وعاء كبير من الذهب الخالص . تفصيل .





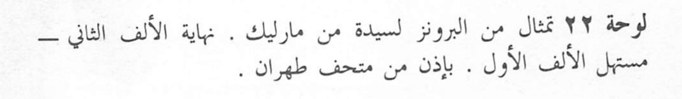
لوحة ١٩ أ آنية ذهبية عليها نقوش من ماركيك . القرن التاسع — الثامن ق.م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ١٩ ب آنية ذهبية من ماركيك . تفصيل .

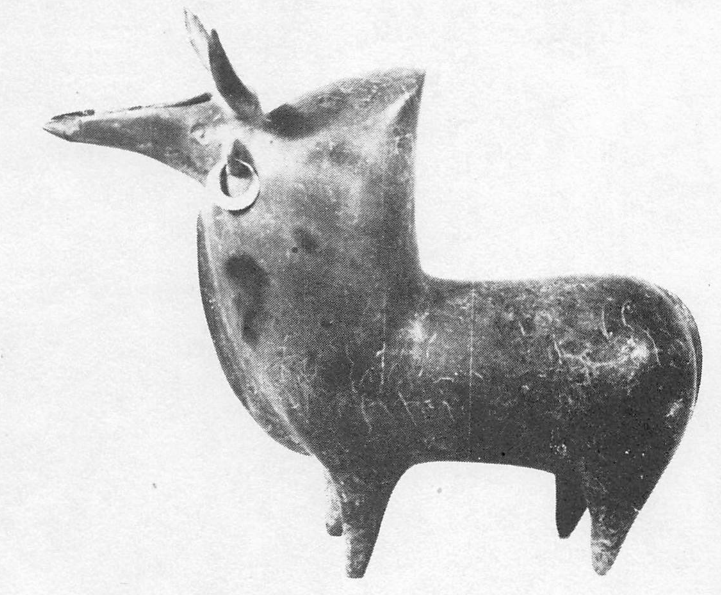
لوحة ٢٠ آنية ذهبية ذات نقوش تمثل موضوعات أشورية أهمها اللاماسو [على الرغم من أن آشور لم تغز هذه المنطقة من ماركيك] . القرن التاسع ق.م .

لوحة ٢١ آنية ذهبية ذات نقوش تمثل موضوعات آشورية وسكوذية ومانوية ومحلية . من ماركيك .

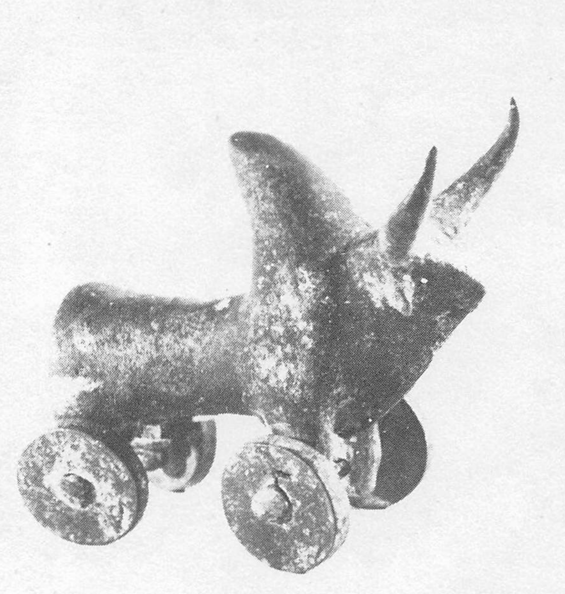




لوحة ٢٢ تمثال من البرونز لسيدة من ماركيك . نهاية الألف الثاني ــ مستهل الألف الأول . بإذن من متحف طهران .



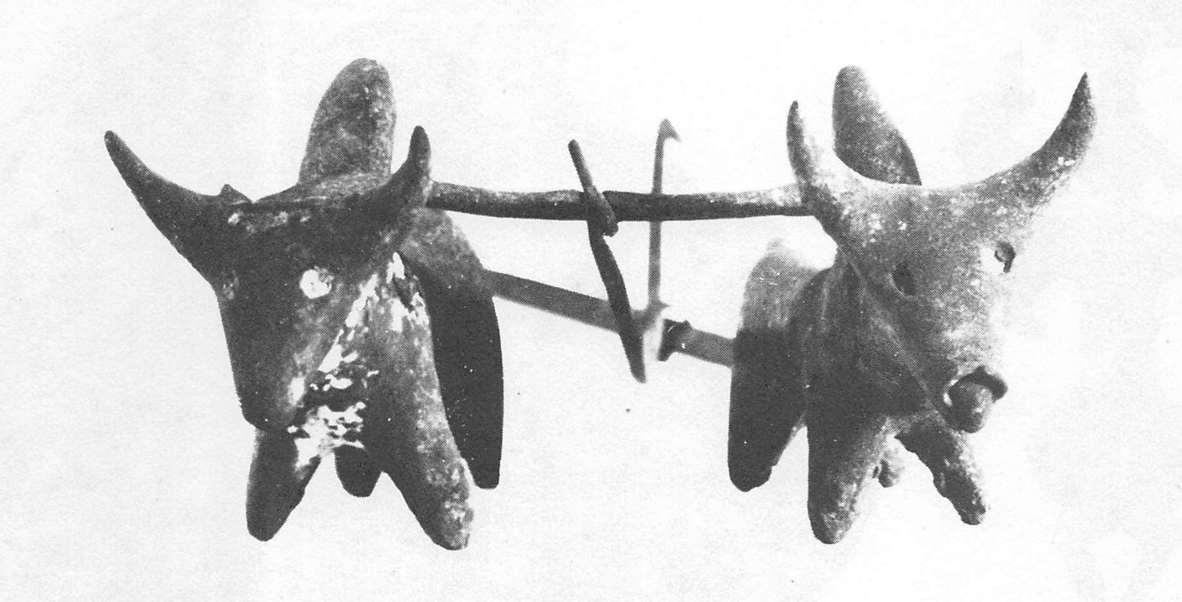
لوحة ٢٣ بقرة حدباء من مارليك . الألف الأول ق.م . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٢٤ ثور محدودب مركّب فوق عجلات من الفخار . من مارليك . نهاية الألف الثاني — بداية الألف الأولى ق.م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٢٥ آنية شعائرية على شكل ثور من الفخار . من مارليك . نهاية الألف الثاني وبداية الألف الأولى ق.م . بإذن من متحف طهران .





لوحة ٢٦ زوج من التماثيل لثيران تجرّ المحراث من ماريلك . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٢٧ أبريق ماء ذو مدفق على شكل دبّ . من ماريلك ومن الفخار . بإذن من متحف طهران .

لووحة ٢٨ أبريق ماء ذو مدفق على شكل دبّة . من ماريلك . من الفخار . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٣٠ البطل الإله سراهوشا مصارع الحيوانين من البرونز . لورستان . وثن من النصف الأول من الألف الأول ق.م . بإذن من متحف اللوفر .

لوحة ٣١ دبوس ذو رأس على هيئة قرص الإلهة آشى أخت الإله سراهوشا يكتنفها حيواناتها المكرّسة لها . من البرونز . القرن الثامن ــ السابع ق.م . بإذن من المتحف الملكي للفنون والتاريخ ببروكسل .

لوحة ٢٩ شاه إنسيابية التكوين من ماراليك . من الفخار . نهاية الألف الثاني وبداية الألف الأولى ق.م بإذن من متحف طهران .

ـ ٢ ـ
فن لورستان السيمري

كانت حياة سكان جبل زاجروس السيمريون حياة بداوة تتسم بانتقالاتهم الموسمية ، إذ كان منهم الرعاة الذين يخلفون الجبال في صحبة قطعانهم إلى الوديان بحثا عن الكلأ ، ثم يعودون مرة ثانية إلى قراهم الواقعة على ارتفاع حوالي ألف وخمسمائة متر والتى يبقى بها الشيوخ والأطفال والمرضى والحرفيون من حدادين ومزارعين وغزالين وصانعي الملابس الجلدية حيث يعيشون في مجموعات منظمة تستضيف الرعاة وقطعانهم أثناء صعودهم إلى قمم الجبال أو هبوطهم منها . وما من شك في أن عدداً كبيراً من القطع البرونزية اللورستانية الشهيرة قد صنعت في هذه القرى بأعالي الجبال في نهاية الألف الثانية ق . م .

وكان الإنسان في هذا العهد السحيق يغزو كل الأحداث الخارجية العنيفة التى تقابله إلى قوى الشر التى كان يتصور أنها تتربص به ، فكان يخافها ويحاول تحصين ذاته من أذاها بجميع أنواع التمائم والعوذات ، كما أحس أيضا بحاجته لآلهة تحميه من هبوب العواصف وفيضان الأنهار وهجوم الحيوانات المفترسة التي كانت تهدده كما كانت تهدد بيته وقطعانه ومحاصيله الزراعية ، فراح يؤلّه بيته كما ألّه العاصفة والنهر والحيوان المفترس والحيوانات الأليفة منبع الخير ، والشجرة رمز الغابة . ثم بدأت تلك العوذات والتمائم تتحول إلى منجزات فنية ، كما يتضح من الأوثان الصغيرة التى كانت تُمثّل بدرجات متفاوتة من البدائية وعدم الإتقان امرأة عارية هى الربة الأم رمز الخصوبة والنماء .

وما لبثت صناعة صهر الحديد والمعادن أن ارتقت نتيجة لأسلوب الحياة الرعوية التى كان يحياها جزء كبير من سكان الجبال أصحاب قطعان الماشية والأغنام . وقد بات من المعتقد أن جبال إيران هى

مهد صناعة صهر الحديد حيث كان استخدام المعادن كشفا جوهريا تمخضت عنه الظروف المواتية المتمثلة في تربة غنية بالحديد والمعادن والغابات الشاسعة الممتدة بجوار تجمعاتهم وقراهم . وهكذا عرف سكان الجبال الإيرانية خام الحديد ، وعرفوا كيف يستخرجونه ويشكّلونه ، كما أمدتهم الغابات بالأخشاب اللازمة للوقود المستعمل في صهر المعادن ، وبدأت الأسلحة والأدوات الثقيلة تختفي شيئا فشيئا لتحل محلها أدوات أكثر رشاقة ودقة ، كما استخدمت المعادن أيضا في صناعة الحليّ . ومن العسير تحديد نوع العبادات أو الديانات التى سادت آنذاك ، لكن من المؤكد أن الإنسان كان يخشى المجهول وما سيأتى بعد الموت فراح يعبد عدداً من الآلهة كان الثعبان رمزا لبعضها .

وقد اكتشفت عام ١٩٣٨ في مقبرة بسهل زاجروس مجموعة من الأواني البرونزية والحديدية تنتمي إلى حضارة لورستان حيث كان يعيش السيمريون ، الذين كشفت بقايا مقابرهم بما أودعوها من أدوات عن انشغالهم بالحياة الأخرى وارتقابهم لها . وبين ما خلف هؤلاء السيمريون سكان لورستان كثرة من التماثيل البرونزية التى شكّلها الفنانون لأغراض دينية ، ولعل أهمها هو تمثال « البطل مصارع الحيوانين » الذى يمثل « سراهوشا » إله العدل بوجهين بارزى العيون ، قد لفّ بذراعيه وحشين فغرا خطميهما ، وشدّ على خصره حزاما يكتنفه رأسا ديكين واستبدل أطرافه السفلى بردف الوحشين وسيقانها ، وفي ذلك إشارة إلى ماكان يعتقد من أن الديك كان إليه إيقاظ المؤمنين لأداء فروض العبادة . وقد يكون اسم سراهوشا مشتقا من كلمة « سروس » أى العقاب إشارة إلى محاكمة الأرواح بعد الموت وقت مرورهم على صراط شنوات (لوحة ٣٠) ، وهو ليس مروّضا للحيوان ولا هو سيدا عليها ولكنه إله لعب دورا بالغ الأهمية في أساطير إيران المزدية العتيقة[٦٠] .

كان الموتى يدفنون في رفقة بعض تماثيل الآلهة لاستدرار عطفها ، وكانت التماثيل تشكل من جزءين يمثل أحدهما الرأس ويمثل الآخر الجسد ثم يضم أحدهما إلى الآخر ، كما كانت رؤوسها تشكّل أحيانا على هيئة أقراص كبيرة تتوسطها وجوه بارزة . وثمة كثير منها في كوى معبد شرخ دوم ، مثل الدبوس الذى نقشت على رأسه صورة الربة آشى أخت الإله سراهوشا ، وهى تتصدر التكوين مرتدية تنورة ذات أطواء دقيقة ممسكة في كلتا يديها بسعفة نخيل ويحيط بها من الجانبين أسدان (لوحة ٣١) . وكانت عبادة الربة « آشى » أم الشعوب ورمز الإخصاب والإنسال قد انتقلت من آسيا الصغرى إلى سوسة . وما أكثر ما كانت تصور محاطة بإناث الأسود والوحوش ، وكان على النساء اللاتي ينشدن الإنجاب أن يحملن تمثالا لطفل وليد يضعنه في المعبد (لوحة ٣٢ ،٣٣) .

ومنذ منتصف الألف الثاني ق . م كان صناع لورستان يشكّلون الدبابيس ذات الأقراص المستديرة التى يغطونها بالنقوش باستثناء وسطها الذى كان إما يترك خاليا من النقوش ، أو كان ينقش عليه رأس

(٦٠) الإله « سراهوشا » هو إله العدالة وكان يصور على هيئة مخلوق ملفّق له أكثر من رأس مما جعله يأخذ أشكالا متباينة تطورت على مرّ الزمن ، تصور كل رأس من رؤوسه بوجهين تبرز في كل منهما عينان كبيرتان وأذنان مجوّفتان لإظهار قوته وبأسه . ويجسّد سراهوشا مجموعة « ميترا الدينية » كما ترتبط عقيدته ارتباطا وثيقا بعقيدة ميترا الإله ذو الألف أذن وآلاف الأعين ، فذراعه هو الدبوس [الهراوة] الذى يهوى به على الشياطين أعداء أهورا مزدا ، وقد اتخذ الديك حيوانا مكرّسا له .

حيوان ، وتتصل النقوش حول المركز حتى تبدو وكأنها منفصلة عنه . ومما لاشك فيه أن مثل هذه الدبابيس قد جاءت من الشمال عبر آشور وانتشرت في سائر أنحاء مابين النهرين فترة قصيرة لم تلبث بعدها أن اختفت من أساليبها الفنية .

كما يبدو أن الدبابيس ذات الرسوم التى تمثل رؤوسا آدمية لم تلق استحسانا في بادىء الأمر لأن مزخرفي لورستان كانوا يلاقون مشاق في نقشها ، لذا كانوا يؤثرون عليها نقوش رؤوس الحيوانات التى اعتادوا أن يتخذوا منها مادة للزخرفة ، غير أنها سرعان ما انتشرت ، كما تعددت أساليب زخرفتها وموضوعات نقوشها (لوحات ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦) .

وهناك تماثيل برونزية للإنسان رافعا ذراعيه باسطا راحتيه للأمام كما يفعل العابد الذى يقدم القربان للآلهه (لوحة ٣٧) وكانت هذه التماثيل تدفن مع الموتى رمزا لخضوعهم للآلهه ، ولم يقصد منها أن تكون محاكية لصورة الميت بل كان القصد منها دلالتها وإن لم تحمل ملامح المتوفى . وجاءت التماثيل تصور الرجال والنساء عراة لا يحملون غير الحلىّ والأسلحة ، بيد أن عدد التماثيل البشرية كان دون عدد تماثيل الحيوان ، ويتجلى بوضوح اختلاف النهج الفني بين هذين النوعين من التماثيل . وثمة تمثال فريد في نوعه وحجمه بمتحف طهران يمثل إله إحدى المناطق ويعدّ أضخم تماثيل منطقة لورستان حمله بعض المغيرين معهم على عادتهم في ذلك الوقت ، وتشدّنا إلى هذا التمثال محاولة التجديد لإضفاء لون من الاستدارة والتجسيم على الرأس والذراع مع ترك الصدر والجزء الأسفل من التمثال مسطّحين (لوحة ٣٨) . وقد شاركت لورستان خورفين في صنع مجموعات عديدة من تماثيل الحيوانات الصغيرة التى كانت تستخدم تمائم تعلّق في العقود أو السّوارات (لوحة ٣٩) أو الأحزمة (لوحة ٤٠) . وعثر في مقابر لورستان على آلاف من تماثيل الطيور والحيوانات قد تكون إما رمزاً لصفات الآلهة أو قد تكون مجرد صور لحيوانات القنص فحسب ، وعلى أية حال فلقد كان وجودها في المقبرة يعني سلامة وصول الميت إلى الدار الآخرة .

ومن بين منحوتات الحيوانات يبرز نقش التيس الوحشي اليقظ المتحفز الذى يعيش على جبال إيران (لوحة ٤١) ، وإن يكن من العسير الجزم بأن فكرة تشكيل مثل هذه الحيوانات بقوادمها المزدوجة قد نشأت أول مانشأت في جبال لورستان ، لأن تشكيل مثل هذه الحيوانات المزدوجة القوائم قد عرف في أوروبا وفي القوقاز وفي الهند أيضا . غير أن نحت هذه الحيوانات في محارف لورستان قد يكون الطريق السليم الذى ينتهي بنا إلى أصول تيجان الأعمدة الأخمينية المشكّلة من مقدمتى حيوان ، والتى تسللت إلى العمارة الملكية ثم انتشرت حتى بلغت إيران والهند شرقا وبحر إيجه غربا مما يردّنا إلى النظرية القائلة بأن تصميم تيجان أعمدة سوسة وتخت جمشيذ «برسيبوليس» مستمد من مملكة «عيلام» .

كذلك يوحى التطلع إلى برونزيات لورستان بتعرّف المنابع التي نهلت منها محارف البدو السيمريين والميديين الذين استقروا في الجبال . وما من شك في أن مشاركة عيلام وبابل وأشور وأورارتو خاصة كانت مشاركة بناءة ، وحسبنا أن نشير هنا إلى النهج الفني الجديد الذى يشقّ محجر عين الحيوان إلى

نصفين ، فليس هذا النهج من صنع البدو وإنما يعزي إلى مملكة أورارتو .

وإذا كان الشعب السيمري قد اعتاد دفن الجياذ مع أصحابها عند موتهم فقد استبدل أهل لورستان بهذه الجياد أعنّة تصنع خصيصا لتوضع تحت رأس الميت حتى تضمن له الخلود ، وقد عثر في إحدى المقابر على لجام من البرونز يمثل شخصا يتوسط صهوة حيوانين وقد أمسك بخطميهما الفاغرين (لوحة ٤٢) .

كذلك كانت البلطة تدفن مع الموتى في مقابرهم (لوحة ٤٣) مما يرجح بأنها كان ذات قيمة رمزية جنائزية . وتشدّنا من بين هذه البلطات واحدة من البرونز شكلت إحدى حرابها الخمس على هيئة عقاب ذى منقار جليّ ، كما نقش فوق نصلها شخص خرافي يرتدي قلنسوة ويحتضن سمكة ضخمة ترمز إلى الإله إيا الذى كان يعبد في مابين النهرين ، كما قد ترمز أيضا إلى الإله داجون معبود الكنعانيين (لوحة ٤٤) . ولقد صنعت مقابض السيوف والخناجر من الخشب والعاج والفضة وازدانت بنقوش محفورة (لوحة ٤٥) ، كما أخذ الدرع شكل رأس الدبوس المستديرة وعلّق على جدران المعابد لاستجداء عطف الآلهة .

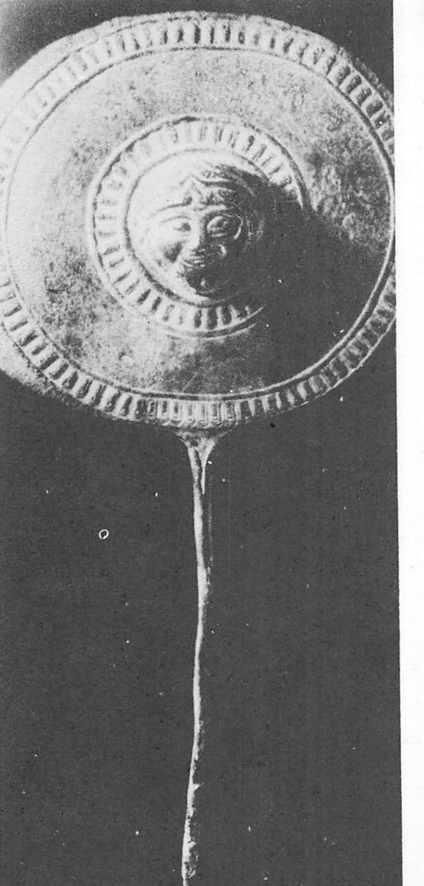
ومن أبدع حليّ لورستان شريط الجبهة المصاغ من رقائق الذهب أو الفضة المزدانة بمشاهد الصيد ، والدبابيس التى كان يعلق اثنان منها متقابلين في مستوى المنكبين يحمل كل منهما حلقة تربط بالأخرى بسلسلة دقيقة على النحو الذى ظهر عند اليونان بعد ذلك ، كذلك كان مِسَنّ الأسلحة لاغنى عنه في عصر الأسلحة البرونزية ، لذا صُنعت منه الأشكال المختلفة وشكلّت مقابضها على هيئة حيوانات أو أشخاص بعناية شديدة ، إذ كانت تعد من أدوات الزينة بالنسبة للرجال (لوحة ٤٦ ، ٤٧) .

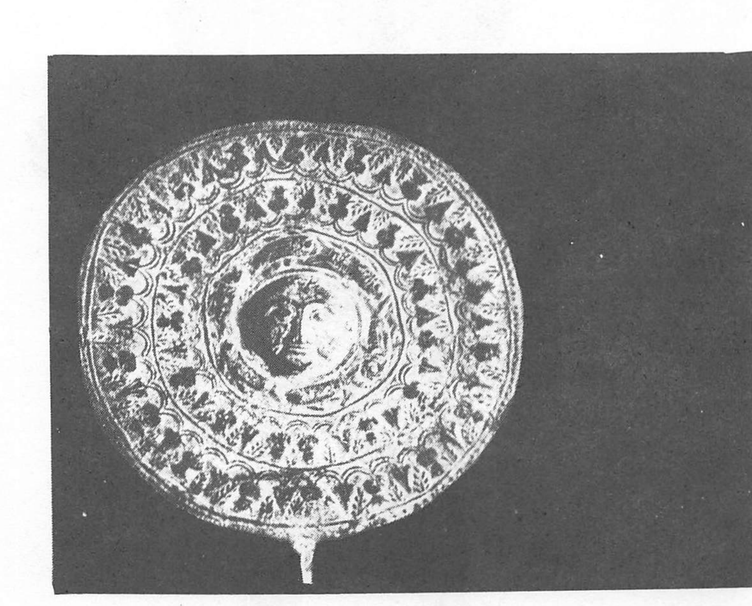
وتدلنا بعض الأوعية التى عثر عليها بمقابر لورستان على تأثر قوى بالفن الأشوري ، وهى وإن بدت أشورية الموضوع فمن العسير أن نقطع بأنها أشورية التنفيذ ، فنحن نعلم أن الأشوريين كانوا يستأجرون عمالا — ولا سيما صناع المعادن — من البلاد المجاورة ، ولذا نستطيع الزعم بأن محارف لورستان كانت تضم صناع برونز عملوا من قبل بمحارف أشور . ويفسر لنا هذا الموضوعات المعالجة على الأوعية اللورستانية التى ظهر فيها أثر الصنعة المحلية التى غيرت ملامح الأشخاص كما أضفت الرقة على الثياب والأسلحة (لوحة ٤٨ ، ٤٩) . كذلك عثر في لورستان على إناء من عجينة الزجاج أصفر اللون مزدان بأنصاف دوائر سوداء متراصة مما يؤكد تأثير مصر المسلّم بانتشار حضارتها على شواطىء البحر المتوسط منذ بداية القرن الثامن قبل الميلاد . وليست ثمة حضارة قديمة تركت لنا مثل هذا القدر من الأدوات المعدنية المتنوعة الأشكال . وما كان لنا قبل هذه الكشوف أن نتوقع لهذه الهضبة الصخرية الجرداء مثل هذا المستوى الفني الراقي الخلاب .

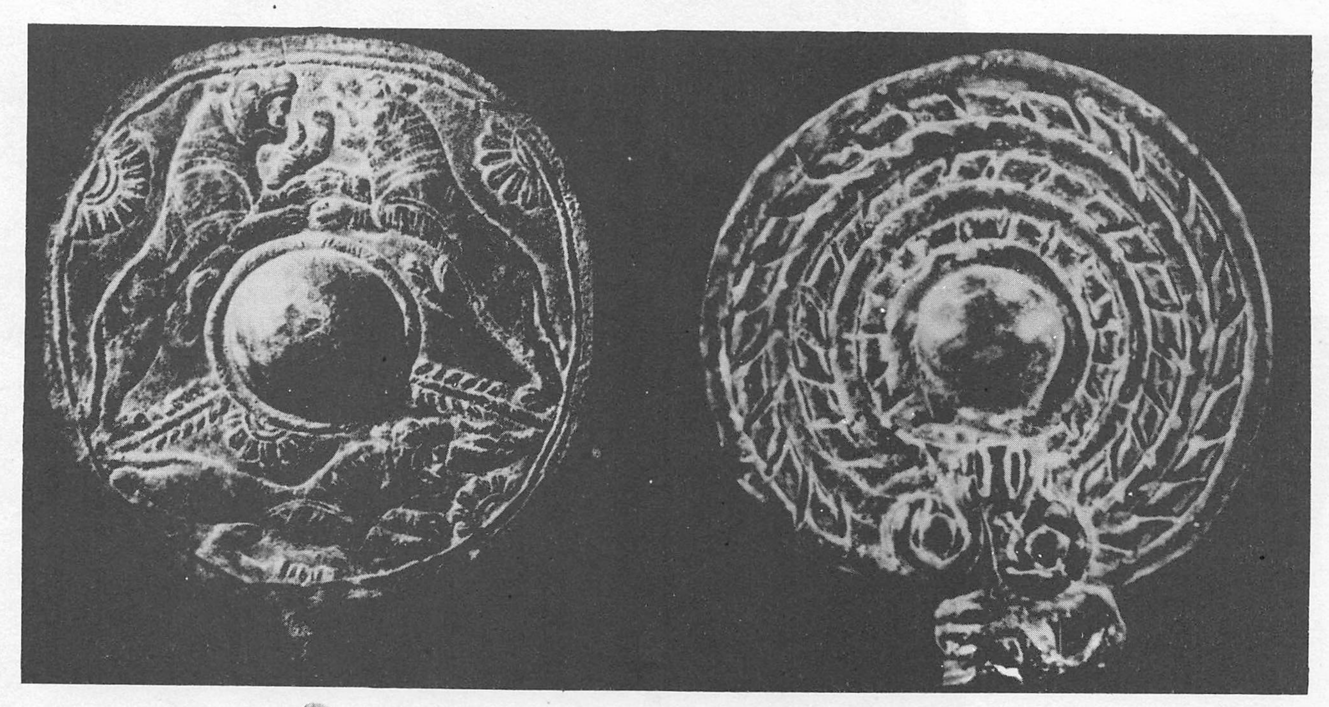
لوحة ٣٢ دبوس على هيئة قرص . القرن الثامن ــ السابع ق.م . مجموعة خاصة

لوحة ٣٣ دبوس من البرونز على هيئة قرص . القرن ٧ أو ٨ ق . م . مجموعة خاصة .

لوحة ٣٤ دبوس من البرونز على هيئة قرص منقوش عليه رأس آدمية تحتل وسط التكوين وتحيط بها الزخارف . من لورستان . بإذن من متحف اللوفر .







لوحة ٣٥ دبوس على هيئة قرص زخرفت مساحته بالنسبة لمحور الدبوس لا بالنسبة لوسطه. من البرونز. بإذن من متحف اللوفر. لورستان.

لوحة ٣٦ دبوس على هيئة قرص من البرونز تزينه أشكال الأسود. بإذن من متحف اللوفر. لورستان.



لوحة ٣٧ تمثال عابد من البرونز. لورستان. القرن ٨ — ٧ ق.م. بإذن من المتحف القومي للفنون الشرقية بروما.

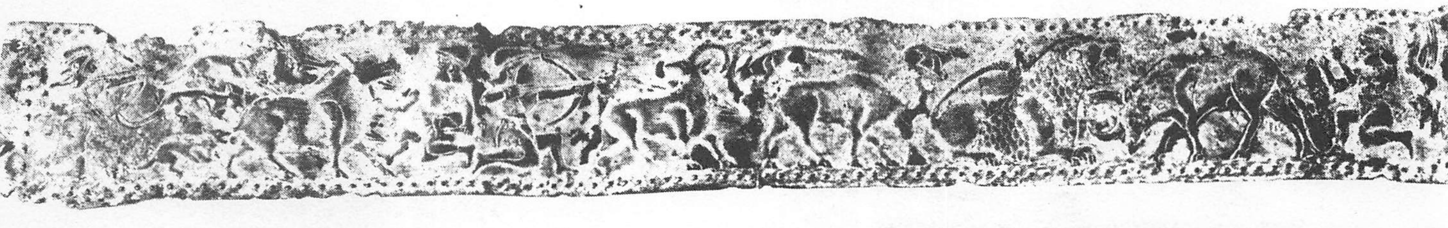


لوحة ٣٨ تمثال إله محارب من البرونز . لورستان . القرن ٨ ــ ٧ق.م . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٣٩ سوار عريض من الإلكتروم . من زاجروس . مستهل الألف الأول ق.م . بإذن من متحف اللوفر .

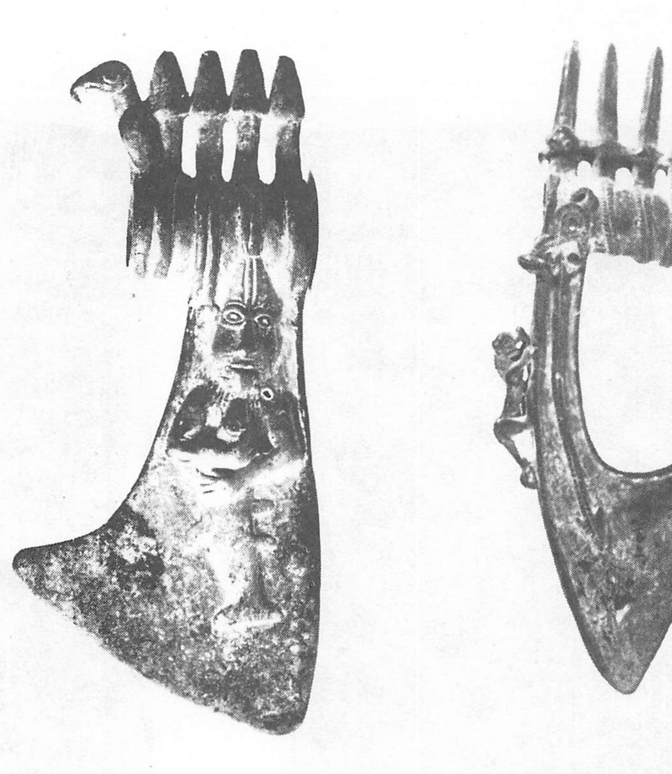
لوحة ٤٠ زخارف برونزية فوق حزام جلدي . منظر قنص . لورستان . النصف الأول من الألف الأول ق.م . بإذن من متحف اللوفر .



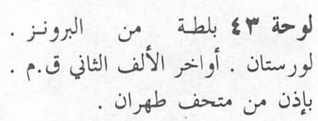
لوحة ٤١ رقبية من زيفييه ذات نقوش . النصف الأول من الألف الأول . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٤٢ لجام من البرونز .
لورستان . القرن ٧ ق.م . بإذن من
متحف اللوفر .



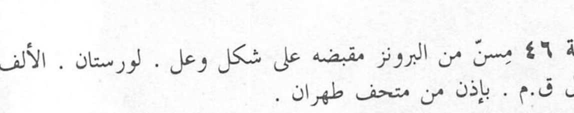
لوحة ٤٣ بلطة من البرونز . لورستان . أواخر الألف الثاني ق.م . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٤٤ بلطة من البرونز ذات ماسورة وصل ، تحلّت بأطراف مدببة ورأس عقاب ، ونقش على النصل صورة شخص يحمل سمكة بين ذراعيه . لورستان . القرن ٨ — ٧ ق.م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٤٥ مقبض خنجر من الفضة ذو كرة شبه دائرية منقوش عليها رسوم حيوانات . لورستان . القرن ٨ — ٧ ق.م . بإذن من المتحف البريطاني .

لوحة ٤٦ مِسنّ من البرونز مقبضه على شكل وعل . لورستان . الألف الأول ق.م . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٤٧ مِسنّ من البرونز مقبضه على شكل رأس آدمى . لورستان . الألف الأوّل ق.م . بإذن من متحف طهران .









لوحة ٤٨ سطل شعائري من البرونز . لورستان . النصف الأول من الألف الأول ق.م . بإذن من متحف اللوفر .

لوحة ٤٩ سطل شعائري من البرونز ذو رسوم حيوانية . لورستان . القرن ٨ ــ ٧ ق.م . بإذن من متحف طهران .

فنّ المديّين

ـ ١ ـ
حضارة المديين

أشرقت حضارة الميديين منذ امتدت امبراطوريتهم حتى آسيا الوسطى بعد غلبتهم على الأشوريين خلال القرن السابع تحت قيادة سياكسارس بن قشتاريتى . وتتكون مقابر الميديين المنحوته في الصخر خلال هذا العصر من رواق خارجي ذى أعمدة مستديرة منتصبة فوق قواعد ، ومن غرفتين إما متتابعتين أو تعلو إحداهما الأخرى (لوحة ٥٠) .

ولم تبلغ معارفنا عن الفن المعماري الميدي حداً ذا بال ، وما بين أيدينا غير مقابر صخرية نحتت في جبال كِزْپاكان وساكافئاند هى التى تلقى بعض الضوء على عمارة هذا العهد ، وينتهي الدارس لها إلى نتيجتين : أولاهما المشاركة السكوذية «السقيثية» ، وثانيتهما ذلك الأثر الملحوظ للورستان . فمقابر كِزْپاكان تشبه مقابر السقيثيين ، إذ نجد فوق الأعمدة الملتصقة بالجدار التى تحمل سقف المدخل ثلاث جامات مستديرة ذات نقوش خفيفة البروز لعلها ترمز إلى أهورا ـ مزدا ، وميترا ، وأناهيتا (لوحة ٥١) .

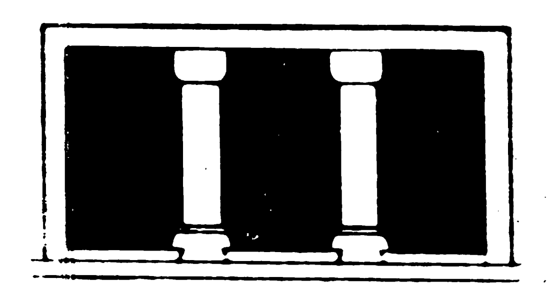
وثم قبران في ساكافئاند الواقعة جنوب بيستون على الطريق الذى يخترق لورستان والمتجه نحو سهل سوزيان يوحى منظرهما بأنهما كانا مخصّصين لجمع عظام الموتى ، يعلو أحدهما نقش ذو أسلوب محلي إلى حد ما ، وتشبه وقفة الشخصية الرئيسية وقفة العابد اللورستاني ، أما رفيقه الأقصر قامة والواقف إلى الجانب الآخر من ركام حرق الجثث فقد رفع ذراعيه مولولا بالحركة المألوفة عن تماثيل لورستان الصغيرة (لوحة ٥٢) .

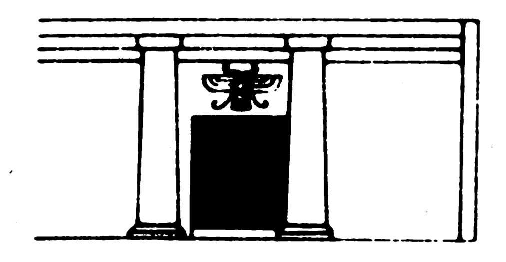
وميديا هى موطن الميديين ، وهى الاسم القديم للطرف الشمالي الغربي من إيران الذى يضم الآن آذربيجان وكردستان وجانبا من كرمنشاه وكانت عاصمتها إكباتانا [همذان الحالية]. وفيما بين عامى

٦٨١ و ٦٦٩ ق . م زحفت القوات الأشورية إلى وسط إيران سعيا وراء الاستيلاء على خيل الجيش الملك الأشوري أسرحدون الذى انتهى به الأمر إلى عقد تحالفات تبعية مع عدد من الحكام الميديين وغير الميديين بهدف الحيلولة دون قيام مملكة ميدية موحّدة ، غير أن سياكسارس بن قشتاريتى نجح عام ٦٢٥ ق . م في لم شمل العديد من القبائل الميدية الناطقة باللغة الإيرانية وبعض العشائر السكوذية وأقوام المانّا من غير الإيرانيين في دولة موحّدة . وإذ كان على علاقة حميمة مع بابل ومع السكوذيين فقد استولى على أشور في ٦١٤ ق . م . ومالبث بعد عامين بعد أن تحالف مع نابو بيلاصر البابلي أن اقتحمت قواته نينوي عاصمة آشور ، ووزع الحلفاء أقاليم أشور فيما بينهم . وكان من نصيب ملك ميديا شطر كبير من إيران وشمال أشور وأجزاء من أرمينيا حيث كانت تقوم من قبل مملكة أورارتو . والمعروف أن التنظيم الداخلي للامبراطورية الميدية كان يشبه إلى حد بعيد تنظيم أشور .

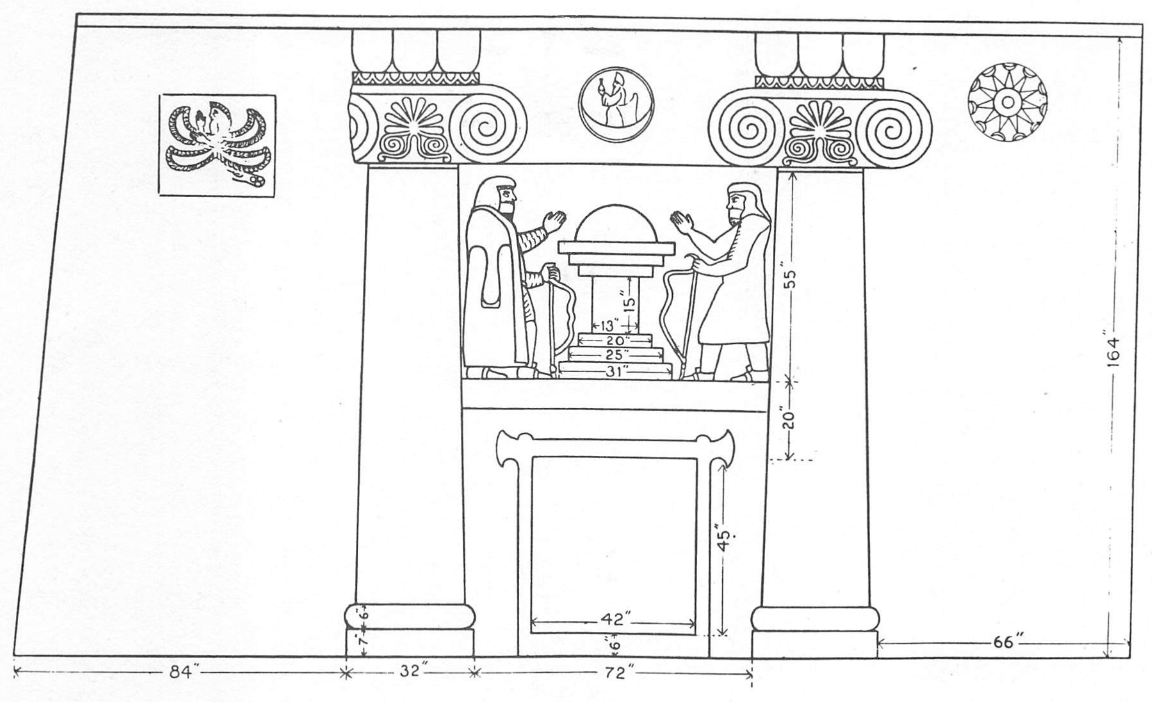
ومع ثورة قورش الثاني ملك فارس على سيّده الميدي الملك أستياجيس بن سياكسارس في عام ٥٥٣ وانتصاره عليه في عام ٥٥٠ ق . م خضعت ميديا لدولة الفرس الأخمينية واحتل أهلها بين أقوام الامبراطورية مرتبة متميزة تلي الفرس مباشرة وتقلد الكثير من أشراف الميديين مناصب الدولة الكبرى كالولاة وقادة الجيش كما أخذ الملوك الأخمينيون بقواعد البلاط الميدي . وإذ لم يعثر بعد على أية وثائق ميدية مدوّنة أصبح الحديث عن الحياة الروحية والاقتصادية بين الميديين مجرد ضرب من التخمين .

ومع غيبة الآثار الميدية المحددة الهوية يتعذر الخوض في خصائص الفن الميدي وإن كان الواضح أنه كان فنا تلفيقيا . وعلى غرار السكوذيين وأقوام لورستان كان الميديون مولعين بالأسلحة المزخرفة والأواني المشكلة من المعادن الثمينة وبالثياب الملونة المطرزة . وما من شك أيضا في تأثرهم بالفنون الأشورية ، كما أن بعض المعالم المعمارية التى اتسمت بها المباني الفارسية اللاحقة في پاسارجاديه وپرسيپوليس نقلا عن أوراتو قد وصلت إلى الفرس عن طريق الميديين .

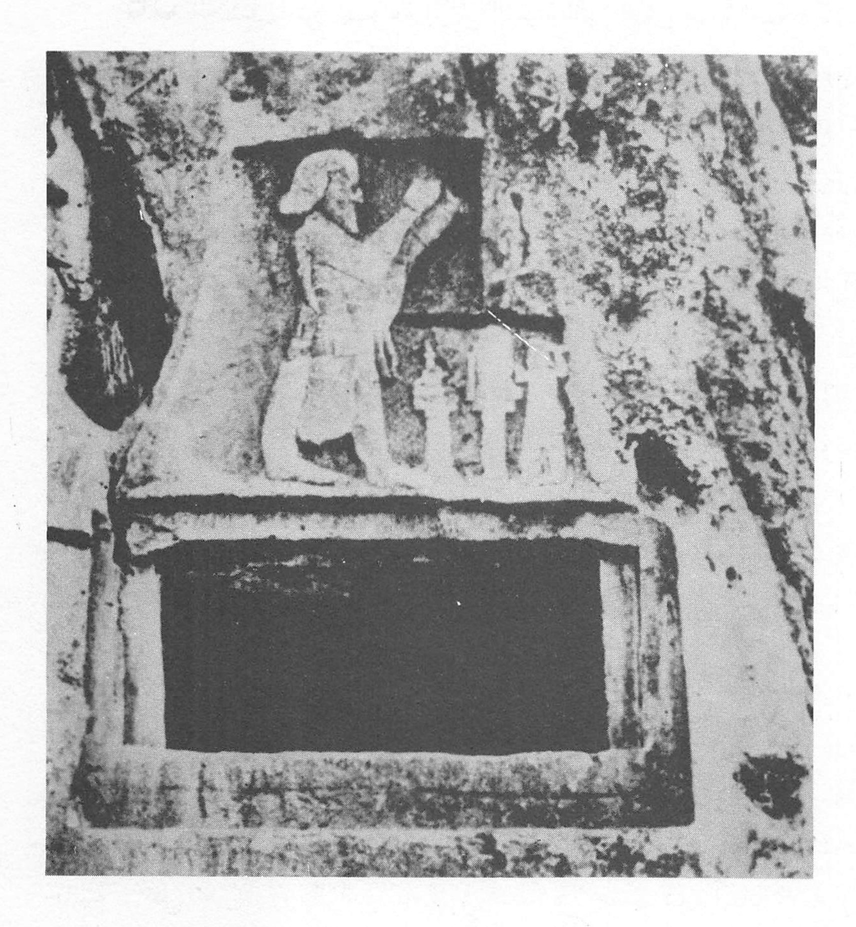




لوحة ٥٠ فاخريكا : مقبرة صخرية . القرن ٧ ـــ ٦ ق.م . فرهادوشيرين : فن ميدي .



لوحة ٥١ فن ميدي . كزباكان . مقبرة صخرية مخصصة لجمع عظام الموتى ترمز نقوشها للآلهة أهورا مزدا وميترا وأناهيتا .



لوحة ٥٢ سكافاند : مقبرة منحوتة في الصخر مخصصة لجمع عظام الموتى ، نحت يصوّر رجلا مولولا يرفع ذراعيه بالحركة المألوفة عن تماثيل لورستان القرن ٧ ـــ ٦ ق.م .

— ٢ —
كنز جيحون

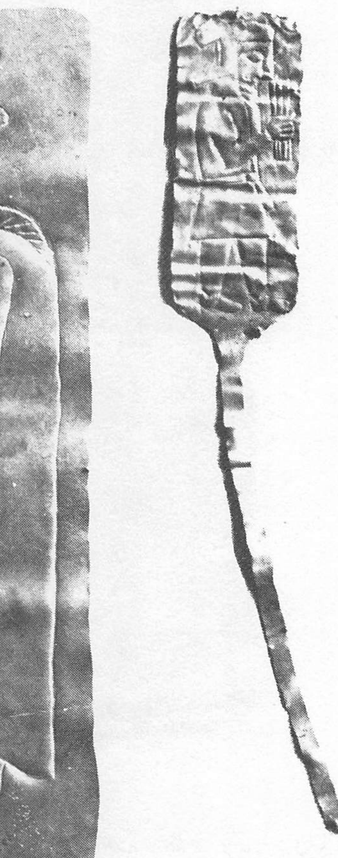
كان الكشف عن مجموعة الآثار الثمينة التى أطلق عليها اسم «كنز جيحون» نظرا للعثور عليها بمنطقة بختياري على ضفة نهر جيحون الذى يصب في بحر آرال معينا جديدا لإثراء معرفتنا بالفن الفارسي قبل الحضارة الأخمينية ، فهذا الكنز الذى سنعرض هنا لجانب من جوانبه يرجع إلى القرنين السابع والسادس ق . م وينتظم مجموعة تحمل اليوم اسم تَخْتِ ـــ قباذ أو «عرش قباذ» ويضم الكنز عشرات من اللوحات الذهبية نقشت عليها شخصيات يحمل أكثرها حزمة الأغصان التى تمثل القربان النباتي «بَرْسُوم» كان يقدمها إلى آلهة المعبد أصحاب الحاجات من النساء الراغبات في الإنجاب ، والرعاة الشغوفون بتكاثر القطيع ، وصانعو الفخار وصانعو الذهب المترقّبون الرواج ، والجنود المؤملون في النصر . ولم تكن قيمة هذه اللوحات تتوقف على الناحية الجمالية فيها وإنما كان ثمنها يقدر بما تحوي من ذهب لا بما يبذل فيها الفنان من إبداع (لوحة ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) . وقد وجدت مع هذه اللوحات عربة ذهبية ذات مقاعد تجرها جياد أربعة (لوحة ٥٦) يرتدي سائقها ومساعده ثيابا وحليّا إيرانية . وتمثل هذه العربة هى الأخرى أحد النذور المقدمة للآلهة ، وهذا يعني أن هذه المجموعة التى تحمل بعض الملامح التى تركها فن أورارتو في الفن الإيراني والمسماة «كنز جيحون» كانت خاصة بأحد المعابد .

وقد عرف الميديون قرون الشراب ـــ أى أوعية الشراب المتخذة على شكل قرن أو رأس حيوان ـــ التى ظهرت في الحضارات السابقة (لوحة ٥٧) ، واستخدم السكوذيون هذه الأوعية المصنوعة من قرون الحيوانات بدلا من التيجان في حفلات التنصيب . كذلك نحت الميديون حيوانات بأسلوب واقعي ، كما نرى على وعاء كالاردشت الذهبي المزين بأسود منقوشة بالنحت الخفيف البروز في وضعة جانبية ، على حين يبرز الرأس كاملا في تشكيل مجسّم ذى أبعاد ثلاثة (لوحة ٥٨) .

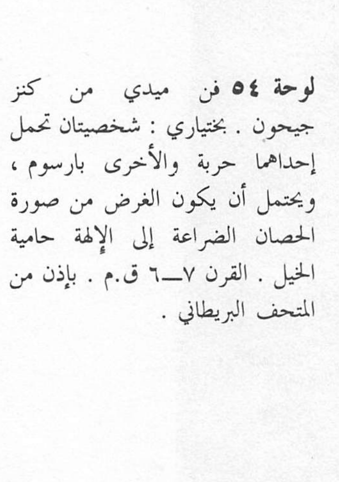


لوحة ٥٣ فن ميدي من كنز جيحون : لوحة ضراعة لشخص يحمل « بارسوم » من الذهب . القرن ٧ ـــ ٦ ق.م . بإذن من متحف البريطاني .





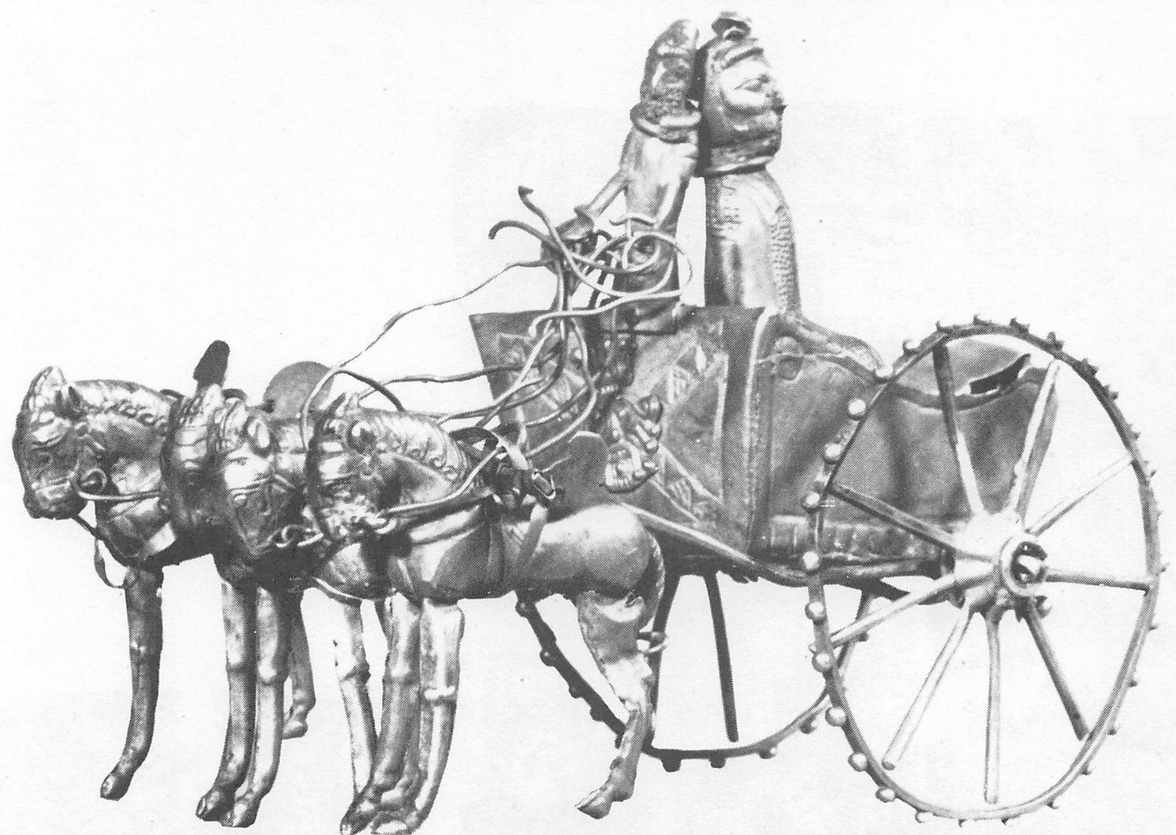




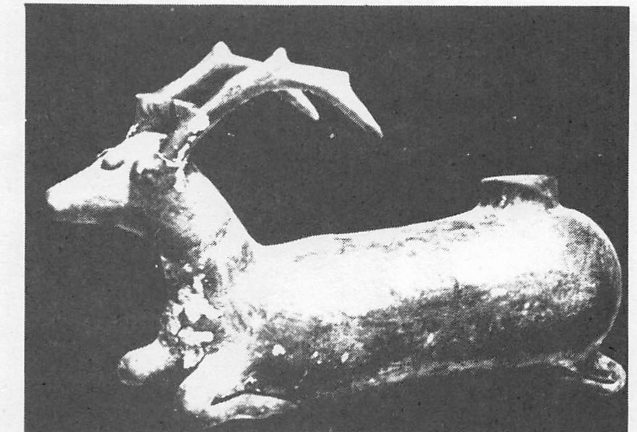
لوحة ٥٤ فن ميدي من كنز جيحون . بختياري : شخصيتان تحمل إحداهما حربة والأخرى بارسوم ، ويحتمل أن يكون الغرض من صورة الحصان الضراعة إلى الإلهة حامية الخيل . القرن ٧ـ٦ ق.م . بإذن من المتحف البريطاني .

لوحة ٥٥ فن ميدي من كنز جيحون . بختياري : لوحات ضراعة . بإذن من المتحف البريطاني .





لوحة ٥٦ فن ميدي من كنز جيحون . بختياري . مركبة من الذهب ذات مقاعد تجرها أربعة خيول . القرن ٦ـ٤ ق.م . بإذن من المتحف البريطاني .



لوحة ٥٧ فن ميدي : قرن شراب من الفخار على شكل غزال . القرن ٨ـ٧ ق.م . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٥٨ فن ميدي من كالارداشت . وعاء من الذهب مزدان بأسود في وضعات جانبية . القرن ٨ـ٧ ق.م . مجموعة خاصة .

ـ ٣ ـ
الفن السقيثي « السكوذي »

وفي عام ١٩٤٧ كُشف عرضا عن موقع زيفُييه في المنطقة التى احتلها السكوذيون واتخذوا منها قاعدة لغزواتهم صوب أواسط آسيا . وقد عثر على كنز داخل قبر ملكي منحوت في تل صخري ، دفنت به جثة الملك بعد تحنيطها والطواف بها ثم وضعها على سرير بجوار إحدى محظياته التى خُنقت ودفنت معه ، لوفق تقليد كان يقضي بأن يخنق ويدفن على مقربة من الملك محظيته وساقيه وطاهيه وسائقه وأمينه وحاجبه وعدد من الخيل وبعض الأواني الذهبية وشيء من حصاد حقوله الجديد . وقد احتوت هذه المقبرة على مجموعة من الأدوات الخاصة بالملك مثل درعه وغمد خال من سيفه ، وأثاث مطعّم بالعاج ، ودبابيس لضم أطراف الملابس من معادن مختلفة نظرا لتفاوت طبقات النساء اللاتي يستخدمنها ، وأوان فخارية للخدم بجانب أواني الذهب الملكية . ويفيض الكنز بتقنية وأسلوب وموضوعات تصويرية ذات سمات زخرفية . وكان الوضع السياسي في هذه الرقعة من غربي إيران سريع التقلب آنذاك حتى أن أحد الملوك السكوذيين قد اعتلى عرش أشور حوالي عام ٦١٥ ق . م وأخذ يتقبل ولاء الميديين مكان الملك السابق .

وبقيت اللوحات الأفقية والرأسية المصنوعة من الذهب أو العاج التى تزين الأثاث ـــ سواء كان عرشا أو سريراً ـــ أشورية . وتمثل الأفقية منها مناظر صيد (لوحة ٥٩) تدور حول تيوس على جانبى الشجرة المقدسة التى تتوسط اللوحة ، على حين ضمت اللوحات الرأسية مواكب الأشراف والمحاربين المشتركين في صيد الأسود والثيران (لوحة ٦٠) .

ولكن ثمة أكثر من دافع يجعلنا نعزو صناعة قطعة أثاث عاجية أخرى إلى أحد المحارف المحلية ، إذ هى تحكي زخارف قصر أسرحدون بنمرود في أعقاب المعاهدة التى عقدها مع راماتيا الزعيم الميدي .

وتقودنا هذه القطعة إلى آفاق جديدة في تاريخ الفنون الإيرانية خلال القرن السابع ق . م حينما اعتنق فنها الأسلوب السردي المقتبس عن الأسلوب الذى كانت تمارسه الامبراطورية الأشورية قبيل انهيارها .

وما أشبه النقش المحفور على التمثال السكوذي العاجي (لوحة ٦١) بالتقنية الفينيقية التى كانت تقتصر على نقش مساحات صغيرة . وتذكّرنا الدمية العاجية الجنائزية التى تمثل ثورا (لوحة ٦٢) بتقنية صنّاع أورارتو الذين كانوا يؤثرون نقش التحف المصنوعة من العاج أو البرونز أو الحجر بعد تطعيمها بالزجاج أو بالمعادن (لوحة ٦٣) . كما تؤكد الصّدرية العريضة السكوذية ذات الشكل الهلالي تأثير فن أورارتو (لوحة ٦٤) ، لأن هذا الشكل بالذات لم يكتب له الانتشار إلا في هذه المنطقة ، بل لقد اقتبست زخارف الصدرية من موضوعات فن أورارتو وإن شوّهها الفنان السكوذي لعجزه عن إدراك معناها ، مكتفيا بنقش أشكال العالم الخيالي الذى تقدمه له تصاوير الفن الشرقي فيما بين القرنين التاسع والسابع . وتحتوي الصدرية الذهبية على صفّين من النقوش المختلفة محاطين بإطار من ثمرة الصنوبر . ونلحظ على الفور اختلافا في أشكال الحيوانات الملفّقة عنها في مثيلاتها الأشورية ، وهو ما نلمحه في وضعة الثور والتيس الواقفين على جانبي الشجرة المقدسة المحّورة القائمة وسط كل من الصفّين ، والتى تختلف هى الأخرى عن الشجرة الأشورية ، على حين يزداد الشبه بين الشجرة المقدسة والحيوانات الملفّقة في هذه الصور وبين مثيلاتها في الفن الأورارتي . ولهذه الأشكال لاشك مغزى رمزي يضمن لمرتديها الحماية والوقاية من عوادي الزمن ، كذلك نرى في الصدرية أحد الحيوانات الملفقة التى لايزال تفسيرها غامضا وهو ذلك الإسفنج أو السفنكس «الأسد المجنح ذو رأس السيدة المتوّج» (لوحة ٦٥) .

كما نرى في الصف الأعلى تيسا يلتفت نحو الإسفنج وقد بدت أذناه حلزونيتين على العكس من الآذان الشرقية ، بينما يحمل وجه « اللاماسو » أذني إنسان لا أذني حيوان مدبّبتين ، ولا يظهر الطابع الشرقي في جانب وجهه بل يبدو شبيها بوجه الرجل ـــ الثور أو « التمثال الحامل » الإغريقي في استطالته ونحوله ، وما أقرب شبهه بوجوه الإسفنج الصغيرة الجالسة في الصف الأسفل . ومع أن هذا الفن الأورارتي قد عرف «الرجل ـــ الثور» فقد صوّر دائما حاملا شيئا ما . ومع قرب أجنحة هذه الحيوانات الملفقة من الحيوانات الأورارتية باستقامة حركتها وافتقارها إلى المرونة (لوحة ٦٦) فإن أسود « الإسفنج » المجنحة ترتدي مئزرا مزدانا بحزوز رأسية وليست أفقية ، على الرغم من شبه هذه الحيوانات بمثيلتها الأشورية الموروثة عن الفينيقيين .

ويكشف السوار الذهبي الفخم الرائع الصنع الذى كان يملكه الأمير السكوذي الراقد في زيڤييه عن أن الفن السكوذي قد استمد طابعه من مصادر أشورية وأورارتية . وثمة قلادتان ذهبيتان للأمير إحداهما من صفوف ثلاثة تضمها حلقات أسطوانية الشكل ، وتنتهي القلادة بمجموعة من الخيوط الذهبية المجدولة تحمل تسع أزهار على شكل أجراس (لوحة ٦٧ ، ٦٨) وتعكس اللوحة الذهبية التى تصور في تصميم زخرفي رؤوس الحيوان الغزلان الراقدة في العراء نهج الفن السكوذي في رسم أعناق الحيوانات

ممتدة إلى الأمام (لوحة ٦٩) .

وضمت مقبرة زيڤييه جملة من التمائم التي كانت تعلق أو تخاط في الملابس ، وهى تمثل زهورا أو صلبانا أو تيوسا صغيرة ، كما ضمت قفازا مجدولا من خيوط ذهبية في شكل الشباك وبه خمسة خواتم مزدانة باللؤلؤ ، وكان وضع خواتم في كافة الأصابع عادة شائعة في إيران خلال الألف الأول قبل الميلاد ، الأمر الذى تؤكّده جثة السيدة التى وجدت بمقبرة سكوذية بجنوب روسيا والتى ازدانت أصابعها العشر بالخواتم .

ويتجلى امتزاج الفن السكوذي بالفن الشرقي في الأسلحة وعدّة الخيل . وثمة سيف مصنوع من الذهب والعاج . وهو وإن انتهى إلينا مهشمًا غير أنه يكشف لنا في يسر عن التقاليد السكوذية في صياغة الذهب ، ثم عن التأثير الإيراني الأورارتي في تشكيل العاج ونحته . وتعدّ الكرة الذهبية التى تمثل مقبض هذا السيف من أروع مابقى لنا من آثار ، إذ يتجلى فيها اهتمام الصائغ بإبراز معالم الحيوان دون التقيد بالواقع ، وذلك في إطالته للذيل وجعله يلتف حتى يكاد يبلغ الفم تعبيرًا عن الحركة ، وإضفائه القوة على مخالب القدمين بنقشهما مطويّتين تحت الرأس والجسد (لوحة ٧٠) ، كما زين الغمد المصنوع من الذهب برؤوس كباش متراصة برزت قرونها الملتوية في وضعة مواجهة (لوحة ٧١) . وكان كل ما يتصل بالخيل ومعدّاتها محط عناية الفنان ، ويدلنا على ذلك ماتضمّه مقبرة زيڤييه من أجراس أحد عشر صغيرة برونزية مختلفة الأحجام والأشكال ، مما يوحى بأن ثمة أحدعشر جوادا دفنت مع الأمير .

وإذا كان أثاث هذه المقبرة يرهص بما سيكون عليه الفن الإيراني في العصر الأخميني ، فإن محتوياتها لتعدّ المفتاح إلى معرفة جميع الفنون التى نشأت في آسيا وخاصة الفن الأشوري الذى انتشر في منطقة مابين النهرين وفي آسيا الصغرى ، ثم اندثر مع اندثار دولتهم . كما يظهر أيضا تأثير أورارتو في أطراف الأوعية الجنائزية التى كانت تتخذ شكل رأس أسد أو رأس حيوان خرافي (لوحة ٧٢) .

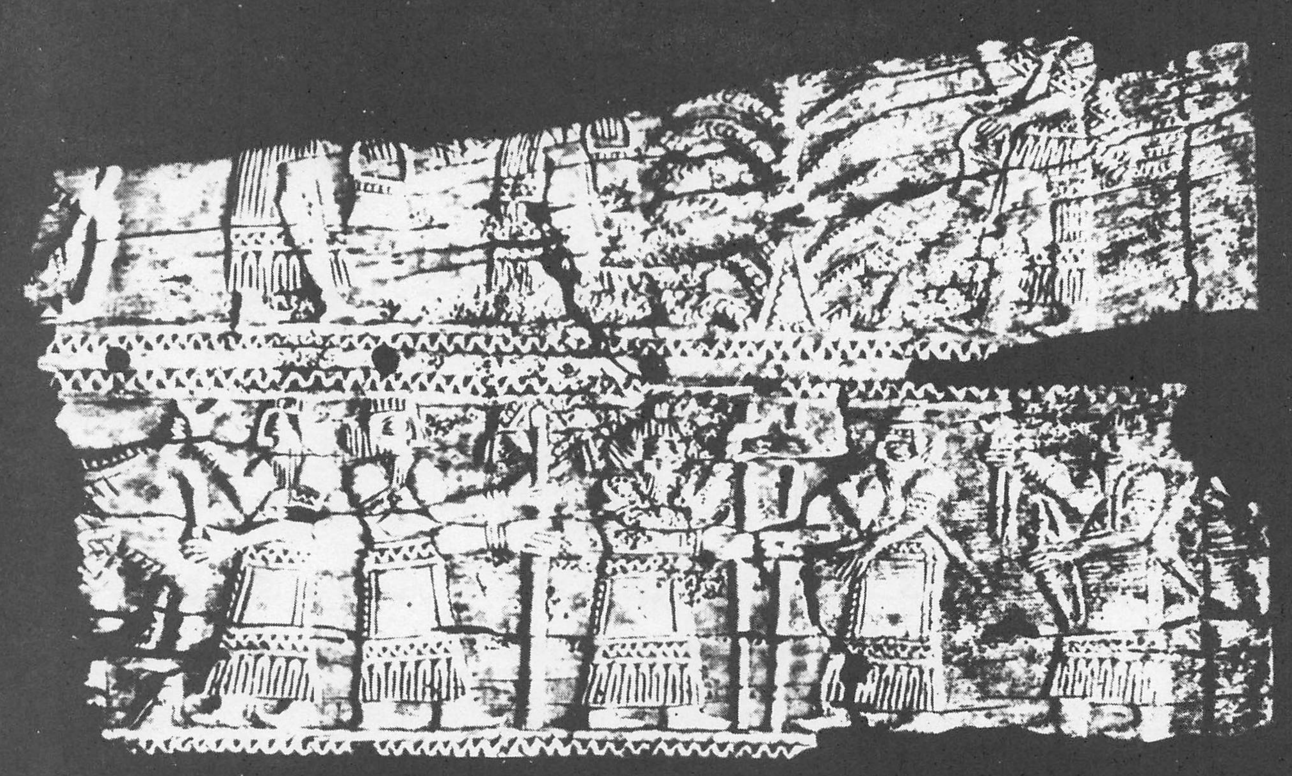
وقد خلّف السكوذيون مجموعة من قرون الشراب يمكن تقسيمها إلى مجموعات أربع : جاءت أولها على وفق أشكال البطة (لوحة ٧٣) . وثانيتها تحاكي أشكال رؤوس الظباء الشاردة في براري آسيا (لوحة ٧٤) ، والثالثة مجموعة الكئوس البديعة العريضة الحواف والمتخذة شكل رؤوس الكباش والأغنام (لوحة ٧٥ ، ٧٦) . ويبدو أن استعمال قرن الشراب الذى على شكل كوب له رأس حيوان قد انتشر في بلاد الميديين أثناء القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد . ثم تلاها الكأس المتخذ شكل قرن حيوان منتهٍ برأس غزال أو جدى (لوحة ٧٧) .

ولقد شكّل فن لورستان وفن أورارتو العناصر الرئيسية في فن السكوذيين الذين استبدلوا بالعظام والقرون والخشب المعادن الثمينة ، وظلوا يقدمون فنا تطبيقيا أو بالأحرى فن قبائل رحّل .



لوحة ٥٩ كنز زيفييه . لوحة عاجية تمثل منظر صيد . القرن السابع ق.م .

لوحة ٦٠ كنز زيفييه . لوحة عاجية تمثل موكب الأشراف والمحاربين المشتركين في صيد الأسود والثيران . القرن السابع ق.م .







٦١



٦٣

لوحة ٦١ فن سكوذي . زيفييه [كردستان] . عاج محفور لشخص واقف يعقد ذراعيه أمام بطنه . نهاية القرن السابع ق.م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٦٢ زيفييه . دمية من العاج تمثل ثورا للاستخدام الجنائزي . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٦٣ فن أورارتي . دمية لإله من الخشب والبرونز . من كارميربلور . القرن الثامن ق.م . بإذن من متحف أرمينيا التاريخي .

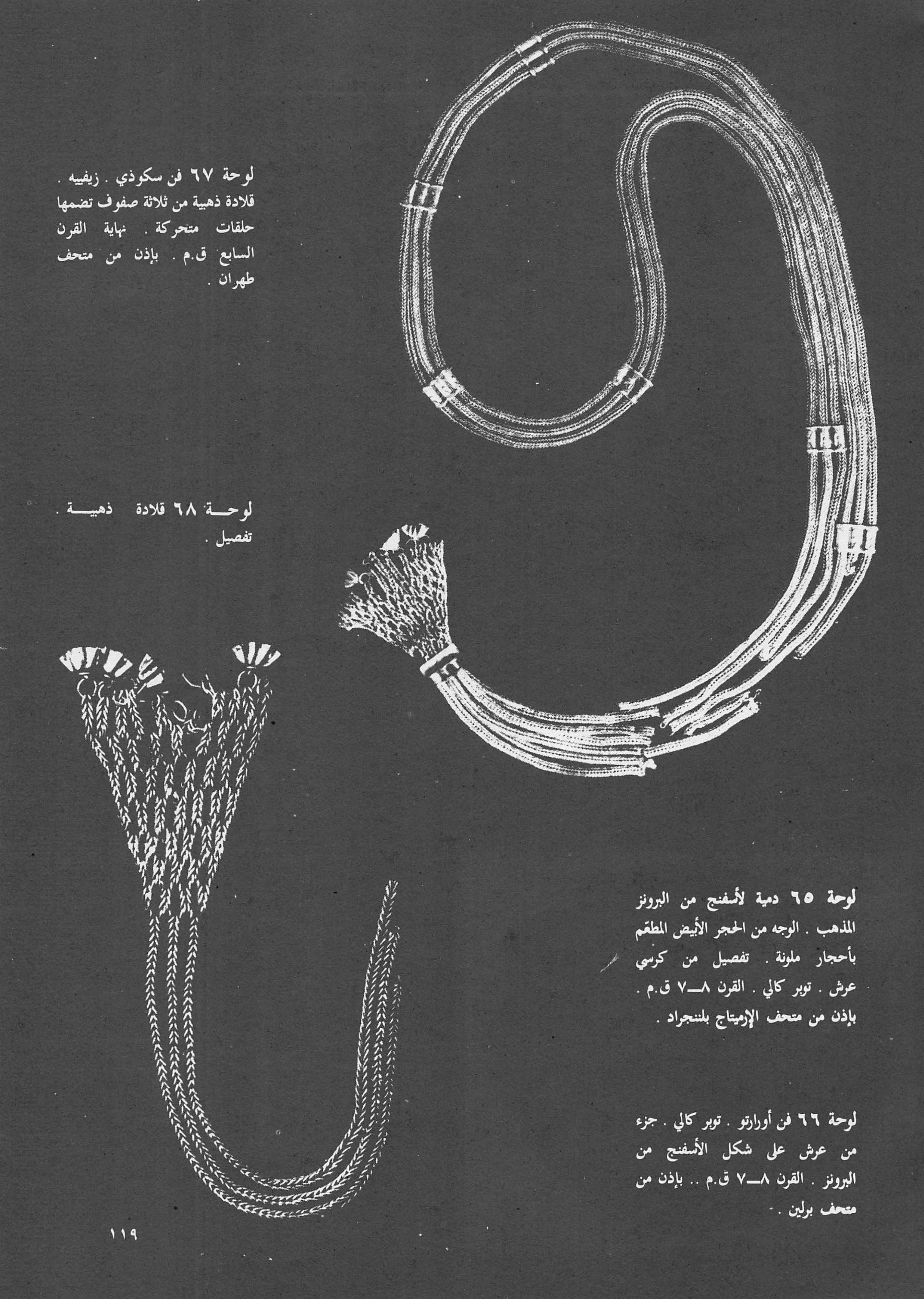
لوحة ٦٤ مزيج من خليط من عناصر سكوذية وإيرانية وأورارتية من زيفييه : صدرة منقوش عليها موكبان لكائنات ملفّقة تقصد شجرة الحياة التى يكتنفها زوجان من الحيوانات . وفي الطرف هرّ وأرنب ، وعلى حواف الصّدرة يصطف ثمر الصنوبر . ويتوسط الصف العلوي شجرة الحياة المحوّرة يحيط بها تيسان وقفا على أرجلهما الخلفية يتطلعان إلى الأسفنج التى ترتدى تنورة طويلة تغطى قوادمها . ويتوسط الصف السفلي ثوران مجنّحان يحيطان أيضا بشجرة الحياة وكأنهما يحرسانها ويلتفتان إلى شخصين لهما جذع الإنسان ورأسه وذراعيه في حين أن جزءه الأسفل لثور ، ولهما أيضا جناحان هابطان بينما رفعا أذرعتهما وكأنهما يتضرعان بالدعاء أو كأنهما يتهيآن لحمل عتب . القرن ٧ ق.م . بإذن من متحف طهران .

٦٥



٦٦



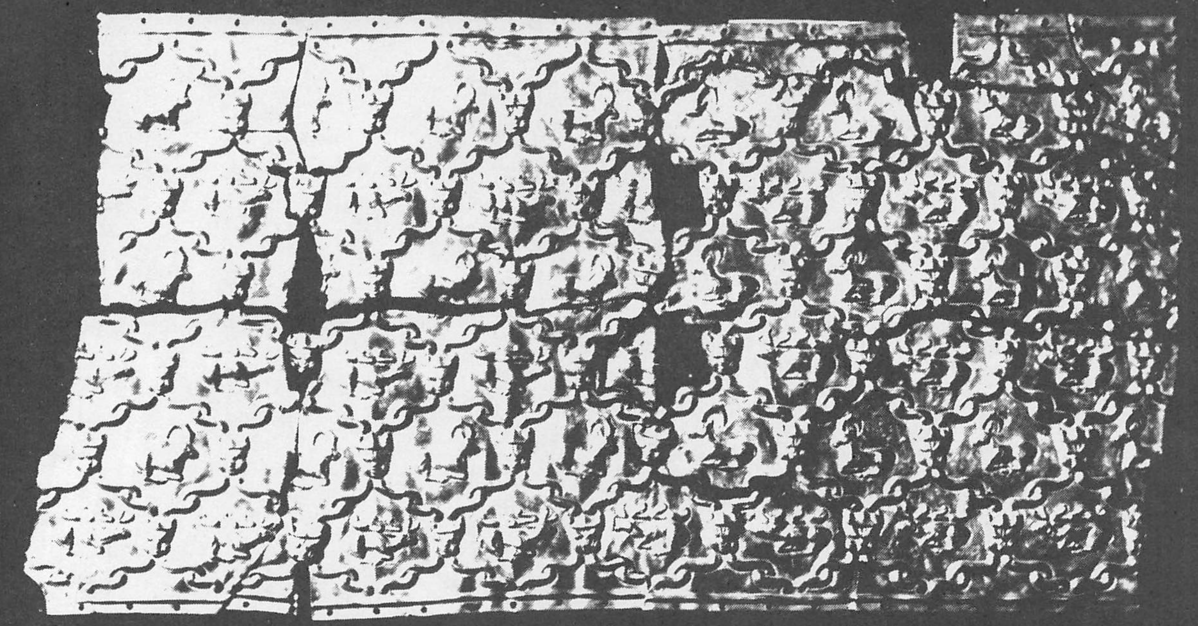


لوحة ٦٧ فن سكوذي . زيفييه . قلادة ذهبية من ثلاثة صفوف تضمها حلقات متحركة . نهاية القرن السابع ق.م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٦٨ قلادة ذهبية . تفصيل .

لوحة ٦٥ دمية لأسفنج من البرونز المذهب . الوجه من الحجر الأبيض المطعّم بأحجار ملونة . تفصيل من كرسي عرش . توبر كالي . القرن ٨ــ٧ ق.م . بإذن من متحف الإرميتاج بلننجراد .

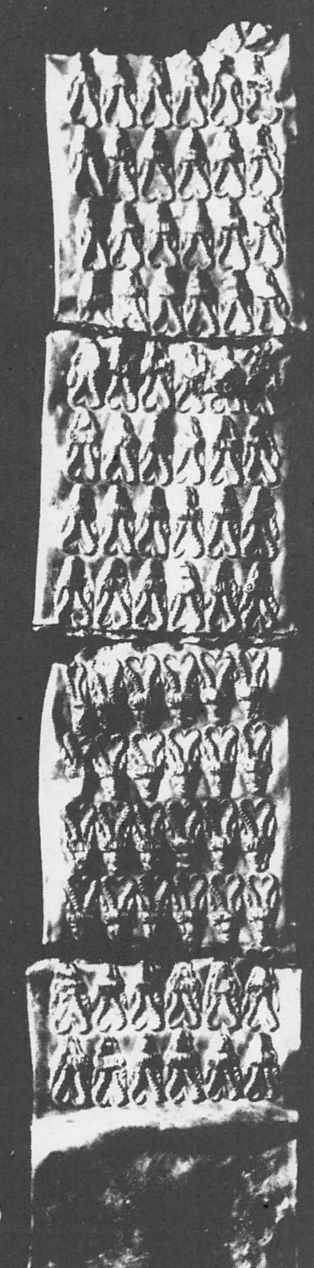
لوحة ٦٦ فن أورارتو . توبر كالي . جزء من عرش على شكل الأسفنج من البرونز . القرن ٨ــ٧ ق.م .. بإذن من متحف برلين .



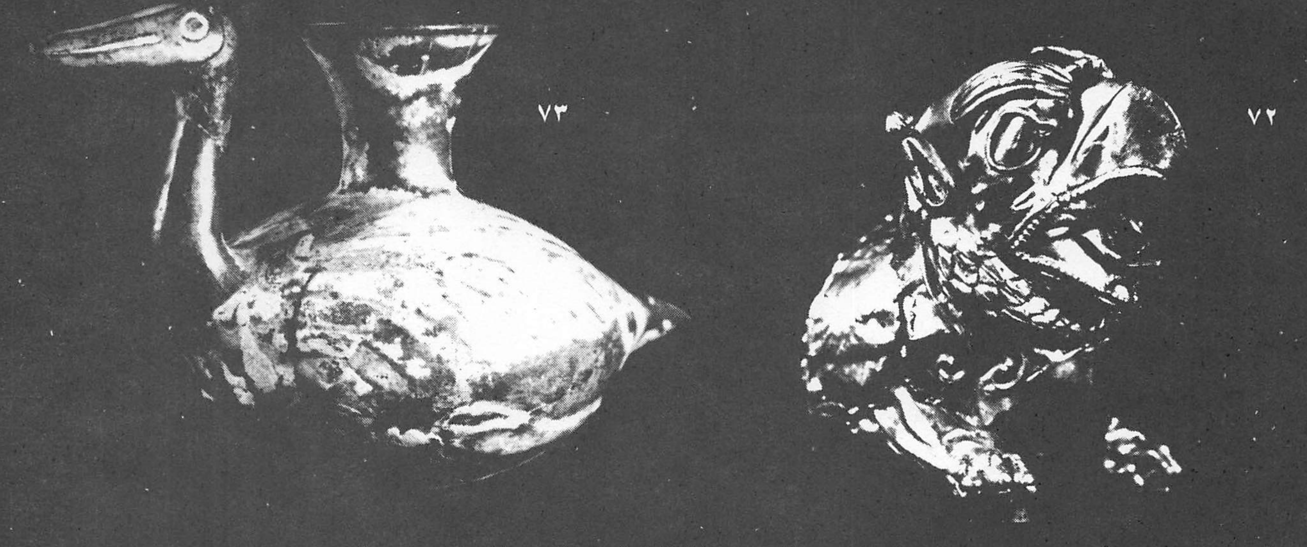
لوحة ٦٩ فن سكوذي أورارتي . زيفييه . لوحة ذهبية كانت مثبّتة على حزام من الجلد . رؤوس حيوان ممتدة للأمام بالإضافة إلى غزلان وتيوس . نهاية القرن ٧ ق.م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٧١ فن سكوذي . زيفييه . جزء من غمد سيف من الذهب مزين برؤوس كباش نهاية القرن ٨ ق.م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٧٠ فن سكوذي أورارتي . كرة ذهبية بمقبض سيف . القرن ٧ ق.م . بإذن من متحف المتروبوليتان .



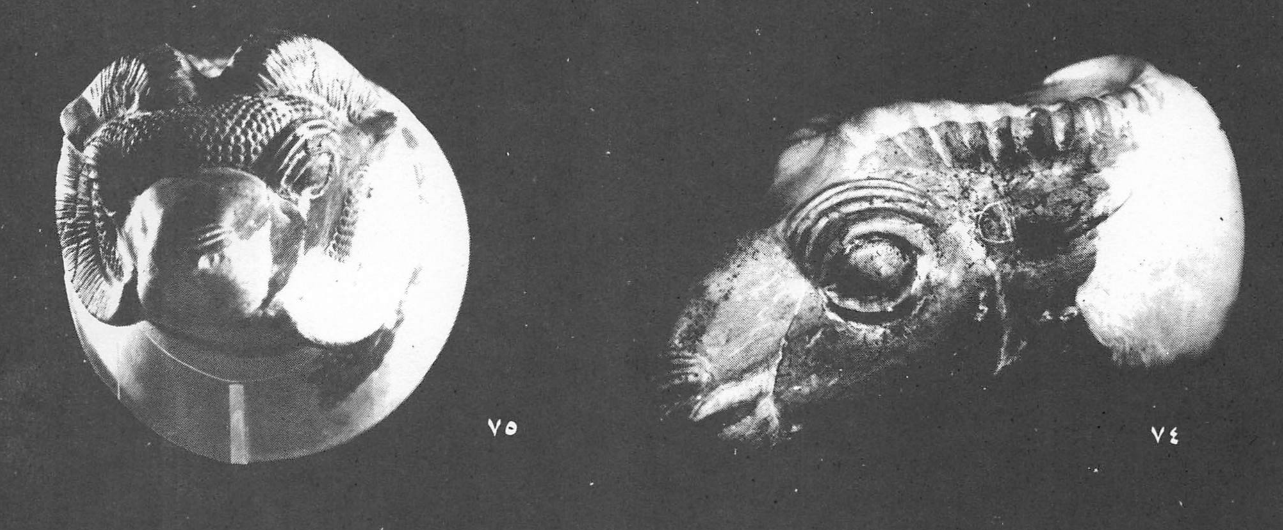




لوحة ٧٢ فن سكوذي أورارتي زيفييه. مقدم حيوان خرافي من الذهب. نهاية القرن السابع ق.م. بإذن من متحف طهران .

لوحة ٧٣ فن سكوذي من زيفييه . قرن شراب على شكل بطة من الفخار المزجّج بالألوان الصفراء والبيضاء والسوداء وبعض آثار خضراء . القرن ٧ ق.م. بإذن من متحف طهران .

لوحة ٧٤ فن سكوذي . زيفييه . قرن شراب برأسى ظبى «سايجا». من الفخار المزجّج . أواسط آسيا. نهاية القرن ٧ ق . م بإذن من متحف الآثار بطهران .





لوحة ٧٥ فن سكوذي . زيفييه . قرن شراب على شكل رأس كبش من الفخار المزجّج . نهاية القرن ٧ ق . م .

لوحة ٧٦ زيفييه . قرن شراب على شكل إحدى الأغنام . من الفخار المزجّج . بإذن من متحف الآثار بطهران . نهاية القرن ٧ ق.م.

لوحة ٧٧ فن ميدي . مازندران . كأس شراب على شكل قرن حيوان ينتهي برأس غزال من الفخار الأحمر . القرن ٨ـ٧ ق.م . بإذن من متحف الآثار بطهران .

فنّ الاخمينيّين

— ١ —
الملوك البناة

كان الميديون والفرس إحدى موجات الزحف الآري التى استقرت فوق الهضبة الإيرانية .وكان الميديون شأنهم شأن السيمريين الوافدين من طراقيا وفريجيا والسكوذيين ـــ شعبا من الفرسان لايملكون غير مايحملونه على صهوات جيادهم من أسلحة وأوعية وحلى معدنية ، وقد تأثر فنهم كما أسلفنا بفن جيرانهم الشماليين السكوذيين وخصومهم الأشوريين .

أما الفرس الذين استقروا في الجنوب بعد إقامتهم عهدا شمالي إيران في ظل الميديين ، فقد أخذت فنونهم تمثل مزيجا من فن الشمال وفن الجنوب . وكانت أواصر الوحدة بين الفرس والميديين قد قويت على أثر زواج قمبيز ملك الفرس من إبنة ملك الميديين ، كما استوعب هذا الفن عناصر من فنون أجنبية في أعقاب توسع هذه الامبراطورية التى امتدت من نهر النيل إلى نهر السند . وهكذا ظهر فن ملفّق كان أخمينيا في جوهره ، غير أنه لم يبق من هذا الفن الأخميني إلا بضعة أعمال أنجزت للبلاط الملكي .

وبعد أن احتل قورش الكبير مدينة بابل عام ٥٣٨ ق . م اتخذ من سوسه عاصمة للامبراطورية الأخمينية ومن ثم فقدت مدن دجلة والفرات البابلية قيمتها السابقة على الغزو الفارسي بعد أن غدت مدنا تابعة فحسب ، ومالبث فن هذه المنطقة أن اصطبغ بصبغة جديدة . وإذا نظرنا في ضوء العوامل المؤثرة في خلق كل فن والتى تنبع من الواقع المادي والفكري أى من فكر المجتمع ودينه وعاداته رأينا أن دولة سومر التى كانت تعوزها الحجارة للبناء قد تغلبت على هذه المشكلة باستخدام قوالب الطين اللبن على نطاق واسع ، مما كان له أشد التأثير على كافة الفنون التى تتكامل مع بعضها البعض ، في حين أن الطبيعة قد خصّت الهضبة الإيرانية بوفرة من الحجر أحدثت تغييرا جذريا في فن العمارة ، فقد كان من الممكن

أن يُحدث استخدام قوالب اللبن في هذه المنطقة من المصاعب مايحدثه استخدام الحجر في بلاد مابين النهرين ، كما تعلم الفرس حين كانوا في الشمال باقليم أورارتو كيف يشيدون الأسوار المحيطة لحماية القرى ودور الزعماء ضد غارات سكان الجبال من قطاع الطرق الذين كانت شهرتهم تنشر الذعر في القلوب .

وعكف المهندسون الأخمينيون على تشييد «المدن الملكية» على غرار مدن الملوك الأشوريين كمدينة سرجون الثاني في خرصاباد ، وإن اتسمت مدن الأخمينيين بضخامة جديرة بملكهم الذى امتد من النيل إلى السند ، وبما بذله الفنانون الزخرفيون هم الآخرون من جهد في تزيين هذه المدن بما يناسبها من جلال الملك .

— ٢ —
رمزية الفن الأخميني

ولا يكاد المرء يسرح الطرف في أعمدة المباني الأخمينية حتى يلحظ ارتباطها بالعدد ٤ ومضاعفاته ٤ ، ٨ ، ١٢ ، ١٦ ، ٣٦ ، ٧٢ ، ١٠٠ ، وسرعان ما تستيقظ في نفسه رغبة تفسير هذه الظاهرة التى ذهبت مرجريت روتان إلى أنها تتبع قانونا يخضع «لرمزية الأعداد» . ولقد شاع منذ العصور المبكرة الارتباط بين الإلهة نيسابا السومرية وبين الأعداد ، كما يقدم برج بابل نموذجا للتطبيق المعماري للأعداد المقدسة . وأغلب الظن أن شيوع العدد ٤ في برسيبوليس مردّه إلى أن هذا العدد يرمز إلى عناصر الكون الأربعة : النار والهواء والماء والأرض .

وبدأت تباشير التأثير الأغريقي في الظهور في بعض موضوعات النقش عند الفرس الأخمينيين ، مثل صراع الملك مع الوحش الخرافي الذى حل محل صيد الملك الأشوري للوحش بإغماده خنجره في أجسادها . وقد انعكس هذا التأثير الفني بتطور مفهوم الصراع فأصبح صراعا بين روح الخير «أهورا مزدا» وروح الشر «أهريمن» كما بات هذا الموضوع يرمز إلى انتصار إله النور الآري الذي كان يصوَّر وهو يصرع التنين . والراجح أن الفرس هم الذين ابتدعوا النمط الجديد «للإله الفارس» الذى كان أحد عناصر الإيقونوغرافية المألوفة ، والذى تبنّاه الفن القبطي بمصر حيث نرى حورس فوق ظهر جواده يقتل تمساحا ، كما نراه في الإيقونوغرافية المسيحية مرتبطا بالقديس جورج «مار جرجس» . وقد طوّر الأخمينيون هذا المفهوم للصراع بين الخير والشر ونشروه وإن يكن هذا الموضوع قد سبق ظهوره في بابل عند تصويرهم انتصار الإله مردوك على تعامت ، أى انتصار النظام على الفوضى ، وما من شك في أن هذه الفكرة ترجع إلى عهد سحيق .

وقد تسللت فكرة الأخمينيين الدينية التى تستقطب الخير والشر إلى العالم القديم بأسره ، فلجأ الفنانون إلى استخدام موضوعات من التصاوير المحلية للآلهة والجان الحارسة أو الشريرة المسيطرة على البشر ينظرون إليها نظرة أسلافهم ، واستخدم الفنان الفارسي موضوعات متداولة بين الناس ، وطورها

لا في اتجاه التصوير الواقعي فحسب وإنما في اتجاه تحقيق الهدف الذى صُوِّرت في الأصل من أجله .

واتسمت معالجة الفنانين لهذه الموضوعات بالجمود والتجرد من الإنفعال ، فظهر الأبطال غير مبالين بما يفعلون ، هذا الجمود والتجرد من الانفعال اللذان صبغا فيما بعد فن التصوير الإسلامي وخاصة الفارسي منه . كذلك اقتصر الفنانون على تقديم مجموعة مشاهد ثابتة لاتتغير وإن تألقت روعتها كزخارف معمارية ، مثال ذلك مشهد الأسد وهو يفتك بالثور ، فهو يرمز إلى الموضوعات الدينية التى ارتفع شأنها فيما بعد ، وهو موضوع ذبح ميترا إله الشمس للثور . وفي هذا الوقت بالذات رسخت فكرة الحياة بعد الموت ووساطة الروح أو الإله مرشد الأرواح . وانبثقت المقابر الملكية التى كانت مطمورة تحت الأرض شأن مقابر مصر وبابل وتجلّت شامخة في الأفق كضريح قورش الثاني العظيم الذى كان يؤمن بوجود روح خالدة منفصلة عن الجسد الفاني ، تحاسب في العالم الآخر . وتختلف مقبرة قورش في باسارجاديه اختلافا تاما من حيث فكرتها وتصميمها عن غيرها من مقابر الملوك الميديين والأخمينيين . وتبدو المقبرة وكأنها نداء إلى الإيمان بالروح أو إعلان بثنويّة الروح والجسد . وكان قورش من غير شك يتوق إلى عودة المعتقدات السابقة التى اهتزت خلال عهد الميديين وبابل الحديثة . وفي مقبرته التى جاء تصميمها على غرار الطراز السكوذي ، وكذلك في النقش الذى يصور روحه المتسامية مايؤكد هذا المعنى .

ولا نجد هذه الرمزية في الأضرحة التى أقامها الأمراء الميديون والأخمينيون والتى بدت متأثرة بالروح المصرية ، فقد شيدت على هيئة دور عالية زاخرة بالخيرات حافلة بكل ما يحتاج إليه المرء في حياته المادية إذ كانوا يعتقدون أنه لاوجود للروح المنفصلة عن الجسد ، أو على الأقل أنه لايمكن للروح أن تحيا بلا احتياجات مادية . ثم ظهرت مقابر الملوك الصخرية في نقشِ رستم[٦١] وبيرسيبوليس[٦٢] مكشوفة أمام الناس ، وهو ما يفسر سبب نهبها . ونرى فوق مقبرة نقشِ رستم صورة الملك واقفا فوق المنصة يعلو الواجهة المنقوشة في الصخر أمام النار في حماية الإله أهورا مازدا الذى تحيط بوجهه دائرة ترمز إلى الخلود . ولقد اقتبس الفرس من جيرانهم الرموز الدينية ، بيد أن الراجح أن قرص الشمس المجنّح المصري الذى يتوسطه الصلّ ـــ والذى عمّ استخدامه الشرق الأدنى باستثناء بابل خلال الألف الثاني ـــ قد ناله التحوير في إيران فغدا قرصا يتوسط دائرة . وكان هذا الشعار معروفا للفرس نظرا لاستخدامه في تمثيل الإله أشور في أشور ، وأغلب الظن أن الفرس لم يفكروا في تمثيل صورة آلهتهم قبل احتكاكهم بالشعوب المحيطة بهم ، كما ينبغي ألا يفوتنا أن أهل العراق القديم أيضا لم يصوروا كبير آلهة السماء آنو في شكل كائن حى . وقد بقى الفن الأخميني في معظمه فنا ملكيا تألق في تشييد العواصم الأربع لملك الملوك في عهد كل من قورش العظيم وداريوش الأكبر ، وإن كان الخمود قد أصابه خلال فترات الركود السياسية .

(٦١) قبور خشايارشا وداريوش الأعظم وأردشير الأول وداريوش الثاني .

(٦٢) قبرا أردشير الثاني وأردشير الثالث .

— ٣ —
العمارة الأخمينية

يبدو أن الأخمينيين قد اتخذوا في البداية مقرا لعاصمة مُلكهم في الموقع المعروف باسم مسجد سليمان[٦٣] حيث أقاموا مصطبة عالية فسيحة ملتصقة بأسفل سفح الجبل في مكان حصين ، وشيدوا فوقها قصر الملك (لوحة ٧٨) . وثمة سلم من درجات عشر يبلغ عرضه خمسة وعشرين مترا يؤدي إلى المصطبة من جهات متعددة . ويحيط بكامل المسطّح سور من الحجارة المرصوصة بلا ملاط ، به دخلات وخرجات . ومن حوله تنتشر أطلال التجمع السكني بأساساته المشيدة من الحجر (لوحة ٧٩) . ويمثل هذا المقر نموذجا مستحدثا في العمارة الفارسية ، إذ لم يحدث من قبل أن استخدمت كتل الأحجار في تشييد القصر الملكي المقام فوق المصطبة بـ « سيالك » خلال العهد الممهد للتاريخ . وهكذا غدت مصاطب مسجد سليمان مثلا يحتذى على ماسنرى في تخت جمشيد «پرسيپوليس» وإن فاقتها اتساعا .

○ ○ ○

ونقل قمبيز الأول عاصمة ملكه من مدينة مسجد سليمان إلى پاسارجاديه ذات الموقع الخلاب مستهدفا توحيد البلاد إلى أن أحالها قورش العظيم (الثاني) من بعده إلى عاصمة امبراطورية تزهو بكثرة قصورها الفخمة (٥٥٠ ق . م) . ولقد اختلف طراز مدينة پاساراجاديه التى كان اسمها القديم

(٦٣) في إقليم خوزستان بالجنوب الغربي من إيران ، وقيل إن الفرس دعوه بهذا الاسم حتى لاينالة التدمير على يد الغزاة العرب .

«پارساجادا» أى معسكر الفرس عن طراز مسجد سليمان ، حيث نتعرف فيها على بقايا ثلاثة مبان أساسية هى بوابة القصر وقصر الجلسات وقصر الاستقبال . ونلحظ فيها استخدام الأعمدة في تشكيل أروقة خارجية طويلة وأبهاء داخلية ، وهو تخطيط معماري يغلب على الظن أنه منقول عن العمارة المصرية ، على حين اعتمد الفرس في الزخرفة على الاقتباس من بلدان أقرب اليها من مصر فاستعاروا لبوابة النصر حُراسا على هيئة ثيران مجنّحة بينما اختاروا لداخل المبنى ثيرانا لها وجوه البشر . وفي الزاوية الجنوبية الشرقية من سور الموقع المحتوى على قصرى قورش شيدت بوابة النصر المؤلفة من قاعة يستند سقفها إلى ثمانية أعمدة وزّعت على صفّين متوازيين .

وتقع المداخل الرئيسية المؤدية إلى الموقع على الضلعين القصيرين للسور ، وعلى جانبى كل منها تنتصب ثيران مجنحة ضخمة ، على حين اختص الضلعان الأكثر طولا من السور بمداخل أقل اتساعا ، ولم يبق للأسف من هذه المباني كلها سوى عمود واحد مازال في موقعه .

وعلى بعد مائتى متر من المدخل يقع الإيوان «قصر الجلسات» في الجهة الشمالية الغربية (لوحة ٨٠ ، ٨١) ويتكون من بهو أعمدة تحيط به أروقة ثلاثة من الشرق والجنوب والغرب .

وكان بهو الأعمدة يرتفع فوق مستوى هذه الأروقة كما ينفتح رواق المدخل الرئيسي ذو الأربعة والعشرين عمودا ممتدا بعرض المبنى . وتضم ساحة تجمّلها الحدائق وقنوات المياة الجارية قصرا آخر «للإقامة» يتصدّره رواق ذو أعمدة في الجهة الجنوبية الشرقية ، وبه باب إلى يمين الداخل يقوده إلى بهو الأعمدة . ويتصل هذا البهو من الجهة الشمالية الغربية برواق أعمدة آخر على جانبيه حجرتان (لوحة ٨٢) . وكانت كافة الأعمدة الحاملة للسقف المستخدمة في هذا المبنى خشبية ملساء البدن مزدانة بصور الفريسك على حين كانت قواعدها من الحجر الأسود والأبيض مربعة الشكل ذات قوالب طَوْقية . وثمة نقوش من النحت الخفيف البروز تمثل الملك متبوعا بحامل مظلته محيطة ببابى الدخول إلى بهو الأعمدة . وتظهر في هذه النقوش طيات الثياب — للمرة الأولى — في النحت الفارسي . واكتست أسفل جدران القصر ببلاطات منحوتة وفقا للتقاليد الحيثية والأشورية ، بينما تعلو الأعمدة تيجان فريدة التركيب . وتذكرنا قاعدة العمود وبدنه بالطراز الأيوني(٦٤) على حين تمثل قمته ابتكارا محليا وأخمينيا خالصا . وثمة ميل واضح إلى تعدد الألوان يتجلى في استخدام الأحجار البيضاء والرمادية الداكنة وإضافة الألوان المتضادة .

ولم تكن العمارة في پاسارجاديه سكنية فحسب بل كانت تضم العمارة الدينية أيضا . فإلى الغرب من الموقع ، وعلى بعد كيلو متر ونصف أقيم معبد لم يتبق منه إلا قاعدته التى يرقى اليها سلّم من ست درجات ، وهيكلان لعبادة «النار الأبدية» (لوحة ٨٣) . كما أقيمت في الطرف الجنوبي للموقع وسط

(٦٤) الطراز الأيوني نسبة إلى أيونيا وهى القسم الأوسط من شاطىء آسيا الصغرى الغربي والجزر المجاورة ، وكان قد استعمرها مهاجرون من شبه جزيرة البلقان فروا أمام زحف الدوريين . ويتميز العمود الأيوني بتاجه ذى اللّفتين الحلزونيتين المتجاورتين وببدنه الممشوق الأنيق .

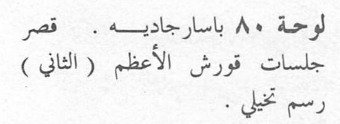
فناء مستطيل محاط بسور من الطوب اللبن مقبرة قورش الأعظم التى لاتزال تظفر بنوع من التكريم بعد أن سماها العرب مقبرة «أم سليمان» (لوحة ٨٤) . وتقع المقبرة فوق قاعدة ذات ست درجات متنوعة الارتفاع مما يكشف عن أنه لم يقصد استخدامها كسلّم .

وثمة فتحة بالجهة الشمالية من هذه المقبرة لايزيد ارتفاعها عن مائة وخمسة وثلاثين سنتيمترا لها بابان متتاليان يقع أحدهما على الجدار من الخارج ، والآخر على الجدار من الداخل مطلا على غرفة الدفن . وقد شيدت المقبرة من الحجر الجيري الأبيض الجميل المنحوت بعناية والذى يبدو كالرخام وجاء السقف مسنّما من بلاطات ضخمة . ولما كانت المقبرة السكوذية حسبما وصفها هيرودوت ــ وأيّد علم الآثار ماقال ــ تنتهي بأربعة أعمدة من الخشب ، ويعلوها سقف مسنّم من الخشب أيضا ، فإن مقبرة قورش الثاني في بإسارجاديه تعد النظير الحجري للمقبرة السكوذية الخشبية . وقديما أجرى زينوفون على لسان قورش قوله : «لم أقو قط على أن أقنع بأن تلك الروح التى تحل في الجسد الفاني تخمد مع خروجها منه ، فهى باعثة الحياة في الجسد حين تأوى إليه . فإذا مات الإنسان تستحيل أعضاء الجسد إلى عناصرها الأولى . وما في مُكنة العين أن ترى الروح قارّة في الجسد أو مغادرة له» . وتأتي النظرية الساسانية فيما بعد فتضيف إلى العناصر الأربعة المكونة لجسد الإنسان عنصرا خامسا وهو الروح . فعلى حين تعود الأجزاء الدنيا إلى عناصرها الأساسية النار والماء والأرض والهواء وهى الأسس الرمزية الأربعة للعالم السكوذي يرقى العنصر الأعلى صوب السماء .

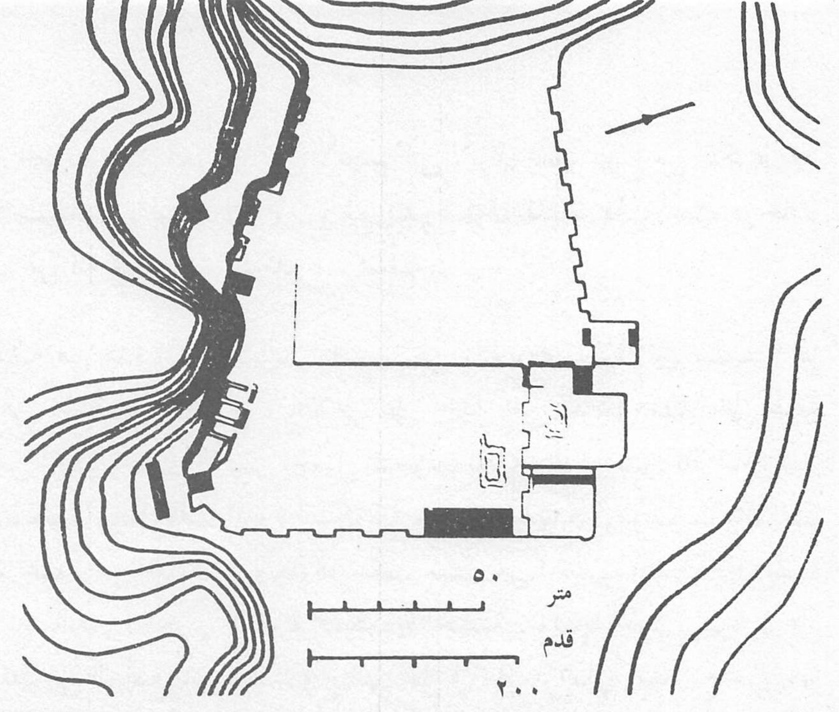
وقد عثر في بإسارجاديه على ثلاثة نقوش سجلت عليها عبارة «قورش الملك الأخميني العظيم» مكتوبة باللغة الفارسية على النقش الأول وباللغة العيلامية على النقش الثاني وباللغة البابلية على النقش الثالث . ويظهر قورش مرتديا ثوبا فارسيا لاميديا ، وبدا وكأنه أضاف إلى أطرافه الأربعة الفانية ــ يديه ورجليه ــ أربعة أجنحة ، كما علت الروح رأسه . وقد رُمز لهذه الروح بذيل طاووس لم يظهر منه سوى ريشات ثلاث تتجلى أسفلها عيون ثلاثة ، ومثلها تعلو الرمز الملكي (لوحة ٨٥ أ ، ب) . وتعد مدينة بإسارجاديه معرضا شاملا للفن الفارسي الذى نلمس أثر الفن الميدي فيه . ومع أن هذا الفن يبدو مزيجا من عناصر مختلفة من الثيران الأشورية المجنحة والألوان البابلية المتعددة والرموز المصرية إلا أنه يشكّل فنا قوميا متميزا .

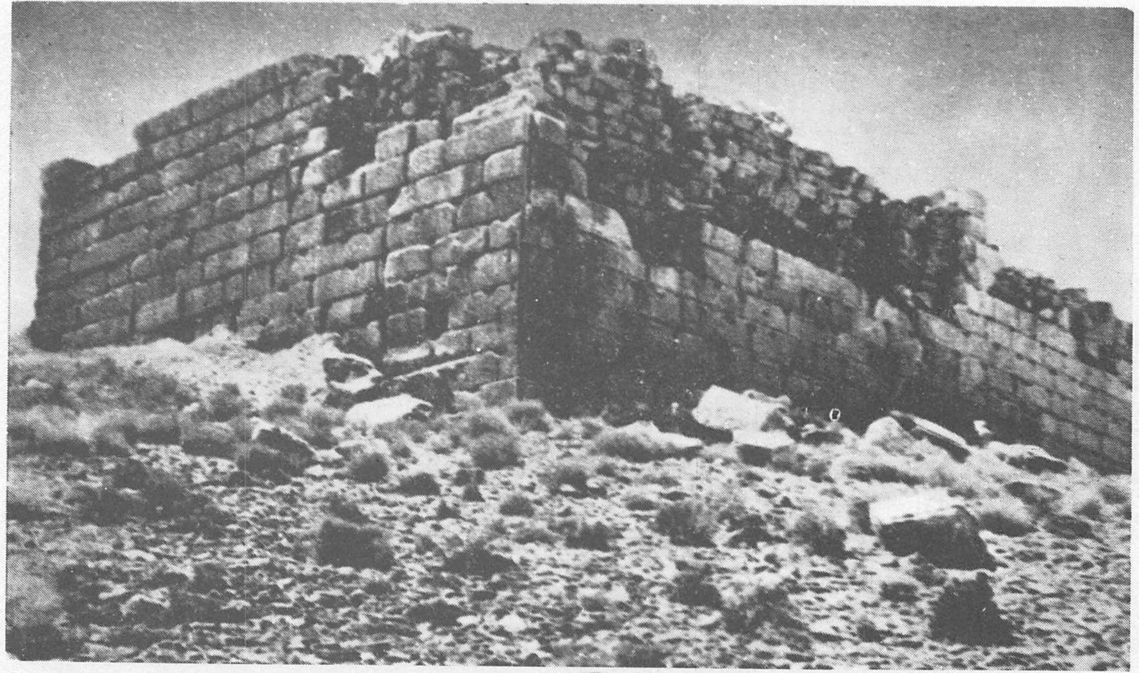
لوحة ٧٨ مسجد سليمان . مسقط الشرفة .

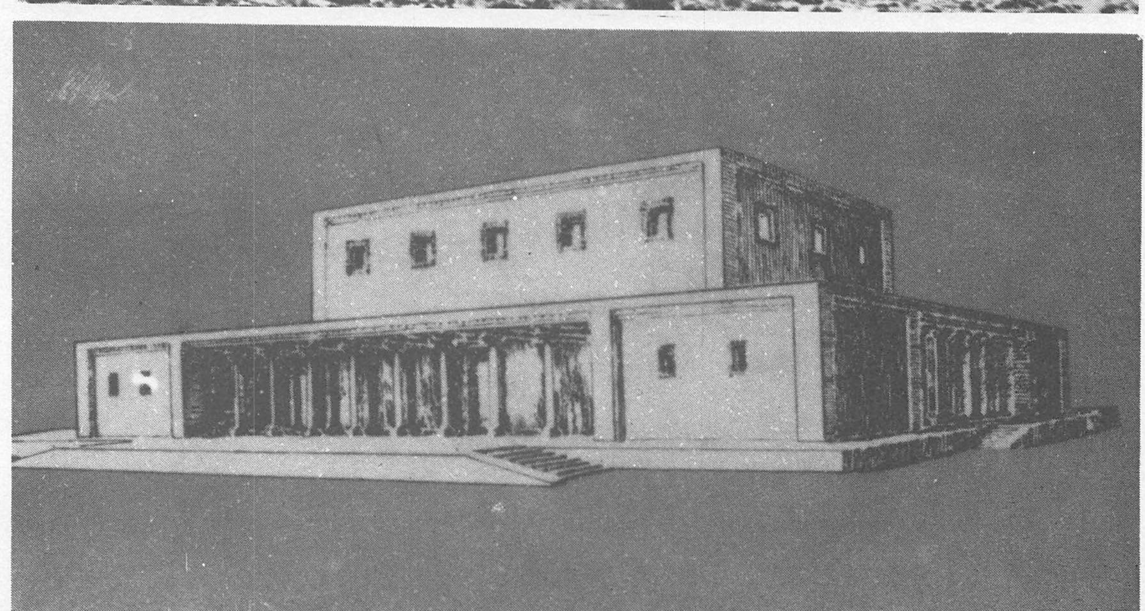
لوحة ٧٩ باسارجاديه . شرفة تخت سليمان .



لوحة ٨٠ باسارجاديـــه . قصر جلسات قورش الأعظم (الثاني) رسم تخيلي .



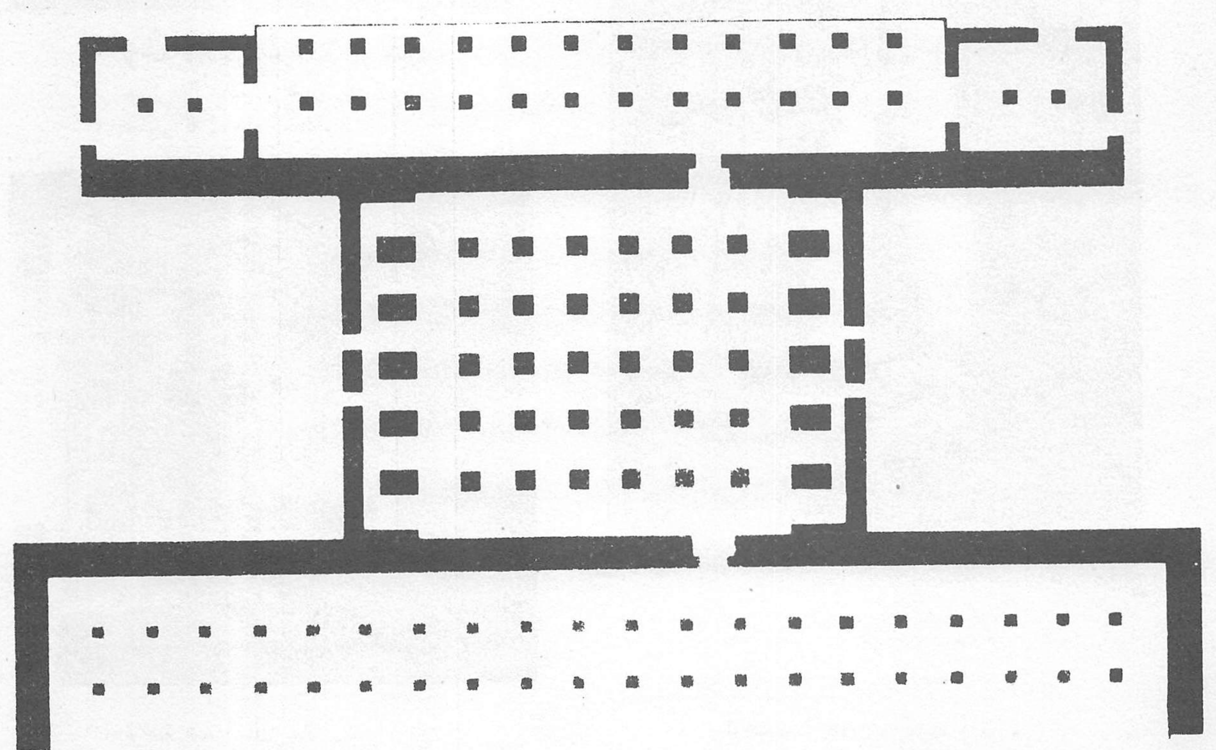


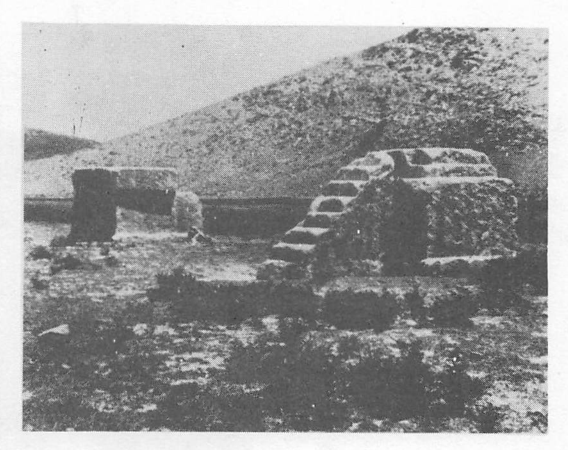


لوحة ٨١ باسارجاديه . قاعة الجلسات . نقش بارز يمثل إله الماء بساق آدمية وذيل سمكة يليه إله الخصب على شكل ثور . تصوير كاتب هذه السطور .

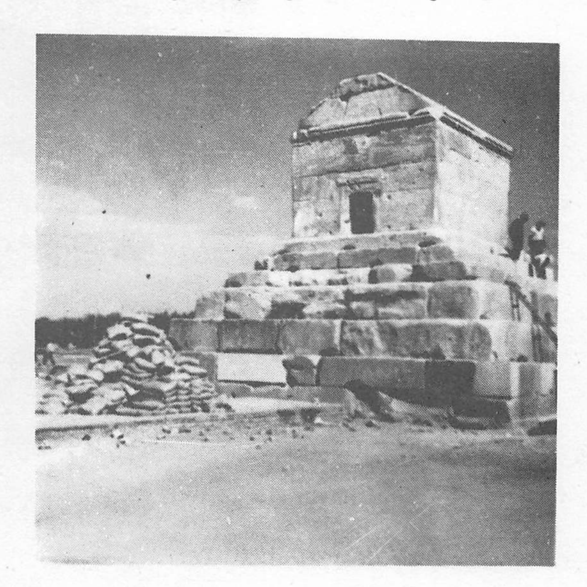


لوحة ٨٢ باسارجاديه . قصر إقامة قورش الأعظم . القرن ٦ ق.م .

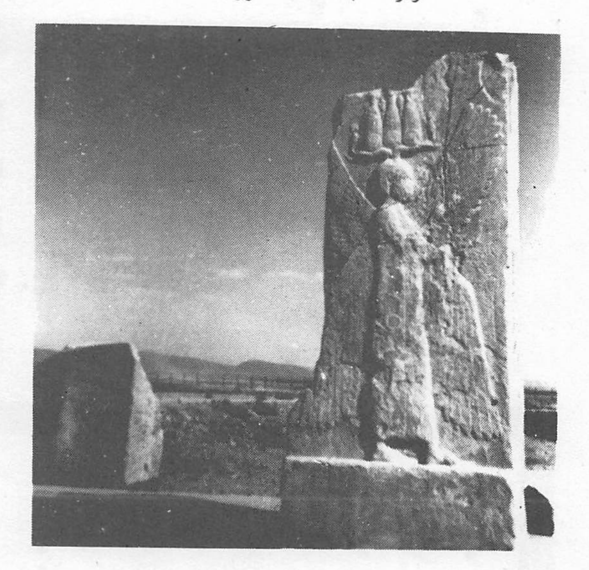




لوحة ٨٣ اصطخر . بيوت النار .



لوحة ٨٤ باسارجاديه . مقبرة قورش الأعظم . القرن ٦ ق.م . تصوير كاتب هذه السطور .



لوحة ٨٥ أ باسارجاديه . فن أخميني . نصب قورش الأعظم القرن ٦ ق.م . تصوير كاتب هذه السطور .

لوحة ٨٥ ب نصب قورش الأعظم ، وقد كتب فوقه بثلاث لغات . رسم تخيلي .

— ٤ —
سوسه

وما كاد داريوش يتولى الحكم حتى نقل عاصمته السياسية إلى سوسه (لوحة ٨٦) . دون أن يهمل شأن العاصمة القديمة التى أصبحت مركزا دينيا ذا شأن يتوَّج فيه الملوك . وقد وقع اختياره على سوسه لوقوعها بالقرب من الخليج العربي ــ الفارسي ، ولأنها كانت نقطة البداية لخطّين ملاحيّين ينطلق أحدهما إلى مصر ويمضي الآخر إلى الهند ، كما عُبدّت طرق رئيسية لربط سوسه بكل من پاسارجاديه وإكباتانا [همدان الحالية] وبابل .

ومنذ اكتشف إنسان الهضبة الإيرانية سهل سوسه ذا الطقس الجاف في الألف الرابع ق . م اكتسبت سوسه خلال أكثر من خمسة آلاف عام شأنا هاما في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فوق هذه الرقعة من إيران القديمة . وكان إنسان ماقبل التاريخ في سوسه خزّافا من الطراز الأول ومصورا جريئا ، عرف النحاس ونحت الأواني الحجرية وشكّل الدمى الفخارية ومارس الزراعة والتجارة وتربية الماشية وأخذ يتبادل مع جيرانه فائض إنتاجه كما عرف الكتابة حوالي عام ٣٠٠٠ ق . م .

وقدر لسوسه أن تصبح عاصمة مملكة قوية هى مملكة خوزستان [عيلام] ، وظلت العاصمة شاهدا على الحياة الممتدة لهذه المملكة الفريدة بين الامبراطوريات القديمة في آسيا الغربية ، وعرفت عهود رخاء وعظمة لا مثيل لهما ، إذ وضعتها عقيدتها الدينية وعلومها وفنونها على قدم المساواة مع الحضارات العظيمة المعاصرة في بابل وأشور ، وزحفت جيوشها المنتصرة صوب الغرب والشمال في غزوات مظفرة ، فكان أهلها خصما عنيدا للأشوريين الذين ألحقوا بعيلام فيما بعد هزيمة فادحة حين استباح جيش الملك أشور بانيبال المدينة فأشعل فيها النيران . غير أن فرحة أشور بانتصارها على عيلام لم تدم أكثر من ثلاثين سنة حتى ذاقت نينوى عاصمة الأشوريين المصير نفسه . فعلى أطلال الامبراطوريات

الآسيوية القديمة ولدت امبراطورية جديدة هى امبراطورية الفرس . وما كادت سوسه تنفض عن نفسها غبار الكارثة حتى نعمت من جديد باختيارها عاصمة للامبراطورية الأخمينية ، فأسس داريوش العظيم عاصمته الجديدة سوسه . وفوق البقايا العيلامية القديمة شيد قصرا شامخا وفق الطراز المعماري لپاسارجاديه ومسجد سليمان وسط شرفة فسيحة تضم أجزاؤه الرئيسية الأربعة : المدخل الكبير وقاعة الجلسات وقاعة الاستقبالات ، وجناح السكنى ، وارتفعت أسقف القصر للمرة الأولى في تاريخ العمارة في العالم فبلغت عشرين مترا .

وعلى الرغم من تشابه صور الثيران الفارسية التى تزين تيجان الأعمدة مع النماذج الأشورية أو البابلية فإننا نستطيع أن نتبين الميل إلى «الطبيعية» والاتجاه إلى محاكاة القصر العيلامي (لوحة ٨٧) .

وقد سجل أحد النقوش التى اكتشفت أخيرا أن داريوش استطاع إنجاز هذا العمل العظيم بحشد موارد الامبراطورية كلها من أجل المشاركة في بناء هذا القصر ، فاستجلب خشب الأرز من لبنان ، والذهب من بختياري ، والفضة والأبنوس من مصر ، والعاج من الحبشة . وشارك الميديون في صياغة الذهب ، كما قام المصريون بنقش الخشب ، مما يكشف بجلاء عن مدى اتساع رقعة الامبراطورية ومدى مشاركة شعوبها استجابة لنداء هذا الملك العظيم ، ولقد رأينا مصر عند وفاة داريوش ترسل جرانيتها الوردي لإرساء قواعد أعمدة ضريحه .

وعاشت شعوب عدة في أرجاء هذه الامبراطورية الفسيحة الفتية من الإثيوبيين إلى الميديين ومن الإغريق إلى الهنود مشاركين بمهاراتهم في تشييد هذا القصر المنيف . وما لبثت سوسه أن شدّ إليها الرّحال سفراء أقطار العالم ، ولجأ إليها الملوك المخلوعون عن عروشهم وسياسيو الإغريق المبعدون بتهمة ممالأتهم الفرس . وما أكثر الشعراء والكتاب والفنانون والأطباء الذين وفدوا من منطقة بحر إيجه يملأون أبهاء هذا القصر المنيف الحافل بالألوان الساطعة عارضين خدماتهم لملك الملوك .

ونحن لانشهد على جدران سوسه تلك المواكب الوقورة التى ستصادفنا في پرسيپوليس ، وإنما نشهد مدينة خرافية يشكلها الضوء والألوان . وقد زخرت جدران القصر بوفرة من المشاهد الثرية الألوان تجمع أطياف قوس قزح[٦٥] ، وازدانت قوالب الآجُر المزجّج برماة السهام والحيوانات الخيالية النابعة من نفس الجذور التى نبعت منها الأفكار المصاحبة للديانات الأسيوية ، على غرار الأشكال المتناسقة التى ابتكرها الفنانون البابليون وتجمع بين حيوانات غير متجانسة .

والراجح أن تلك الألوان الساحرة التى استخدمها الفنانون فوق أجساد الجان وأجنحتها لأغراض سحرية في أغلب الظن قد أوحى بها عالم الأحلام الذى تسيطر عليه شطحات الخيال ، مثال ذلك اللوحة المزجّجة التى نشهد فيها بوهولين يلتفتان برأسيهما للوراء صوب بابين (لوحة ٨٨) ، وكانت مثل هذه

(٦٥) حين شاهد الأوربيون نقوش داريوش في سوسه وبيستون ظنوا أنها تروى قصة إستر العبرية التى ادّعى اليهود فيها أن زوجة قورش كانت استر اليهودية ، بينما يؤكد هيرودوت أن زوجة قورش كانت كاساندان .

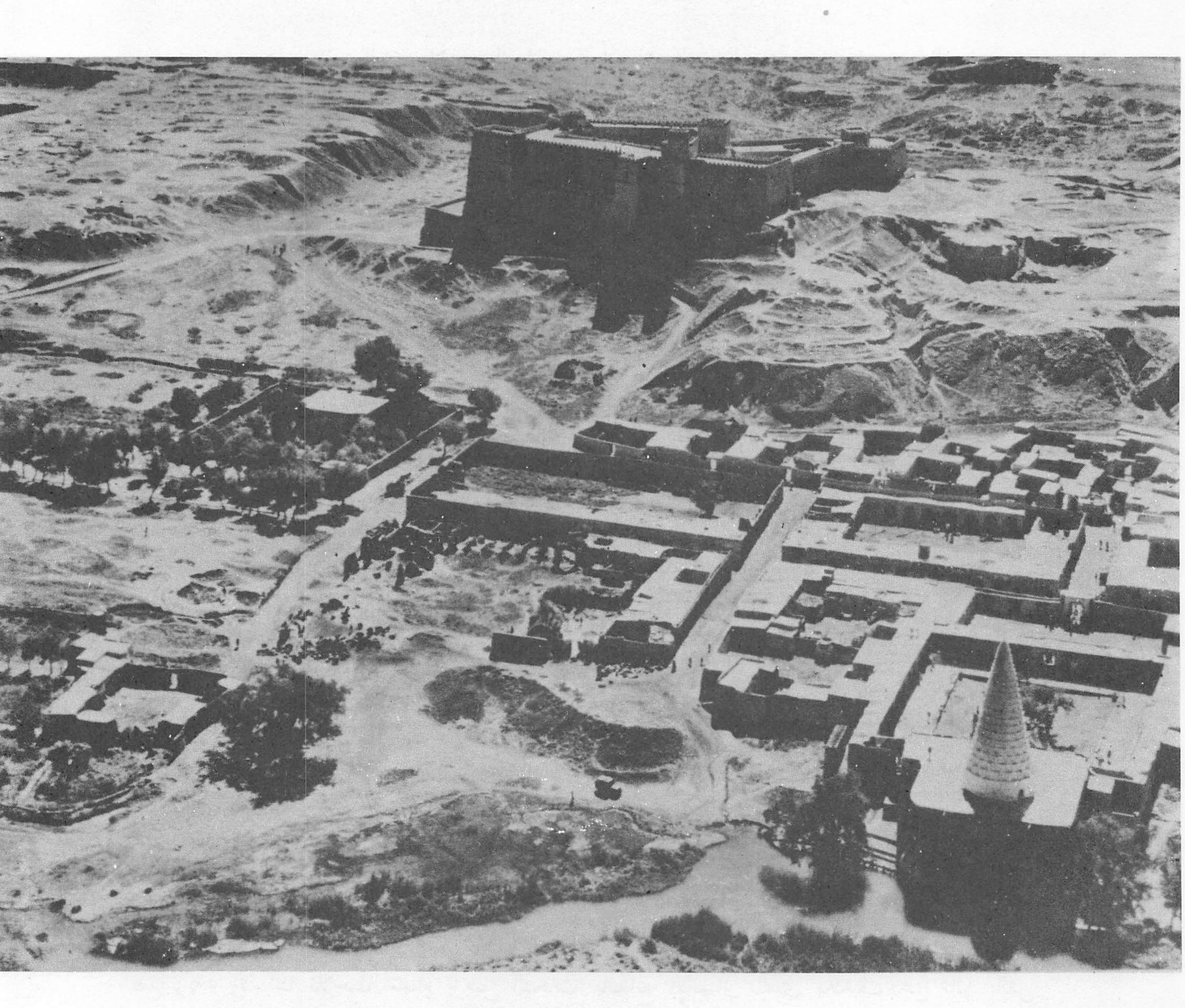
اللوحات توضع على جانبى الباب فلا يعبر إنسان دون أن يلاحظاه بنظرة عينيهما الغامضتين الغسليتين .
كما نرى إلى جانب الحيوانات الملفقة الحارسة (لوحة ٨٩) «موكب الخالدين»[٦٦] من أفراد حرس داريوش الخاص وأوفيائه الذين خاضوا إلى جانبه الكثير من المعارك (لوحة ٩٠ ، ٩١) . كذلك نشهد في سوسه مثلما سنشهد في پرسيپوليس أفاريز بأكملها مخصصة لصفوف من الحرس ، غير أنها تتألق في سوسه فوق قوالب الآجر المزجّج ، وتنبض في الضوء بفعل الألوان العسلية والصفراء المنبثقة على غرار بابل من خلفية زرقاء . ومن يدري ، فلعل هذا كان إرهاصا بزرقة قباب جوامع أصفهان التى بقيت حتى اليوم بلا نظير . وقد وجه الفنان عناية خاصة إلى الفروق العنصرية بين رماة السهام ، مميزا بين بشرة أهل الجنوب الداكنة وبين بشرة أهل الشمال الشقراء . وارتدى الرماة قمصانا بأكمام صفراء ، أو قمصانا بأكمام عسلية وأحذية صفراء ، وانسدلت شعورهم ولحاهم في خضرة الزيتون . ولم تكن هذه الثياب بوحداتها الزخرفية التى تصور النجوم المستديرة المنتشرة أو القلاع المربعة تتفق وثياب القتال لطولها الذى يعوق الحركة (لوحة ٩٢) .

ويصف هيرودوت هؤلاء الرماة الفرس بقوله : كان الثوب طويلا معوّقا ، والأسلحة خفيفة من رماح تنتهي كعوبها بكرات معدنية من الذهب أو الفضة ، وأقواس أنهكت سهامها السبرطيين في معركة ثرموبيل ، وإن كانت قد عجزت عن تحقيق النصر في معركة «پلاتيه»[٦٧] .

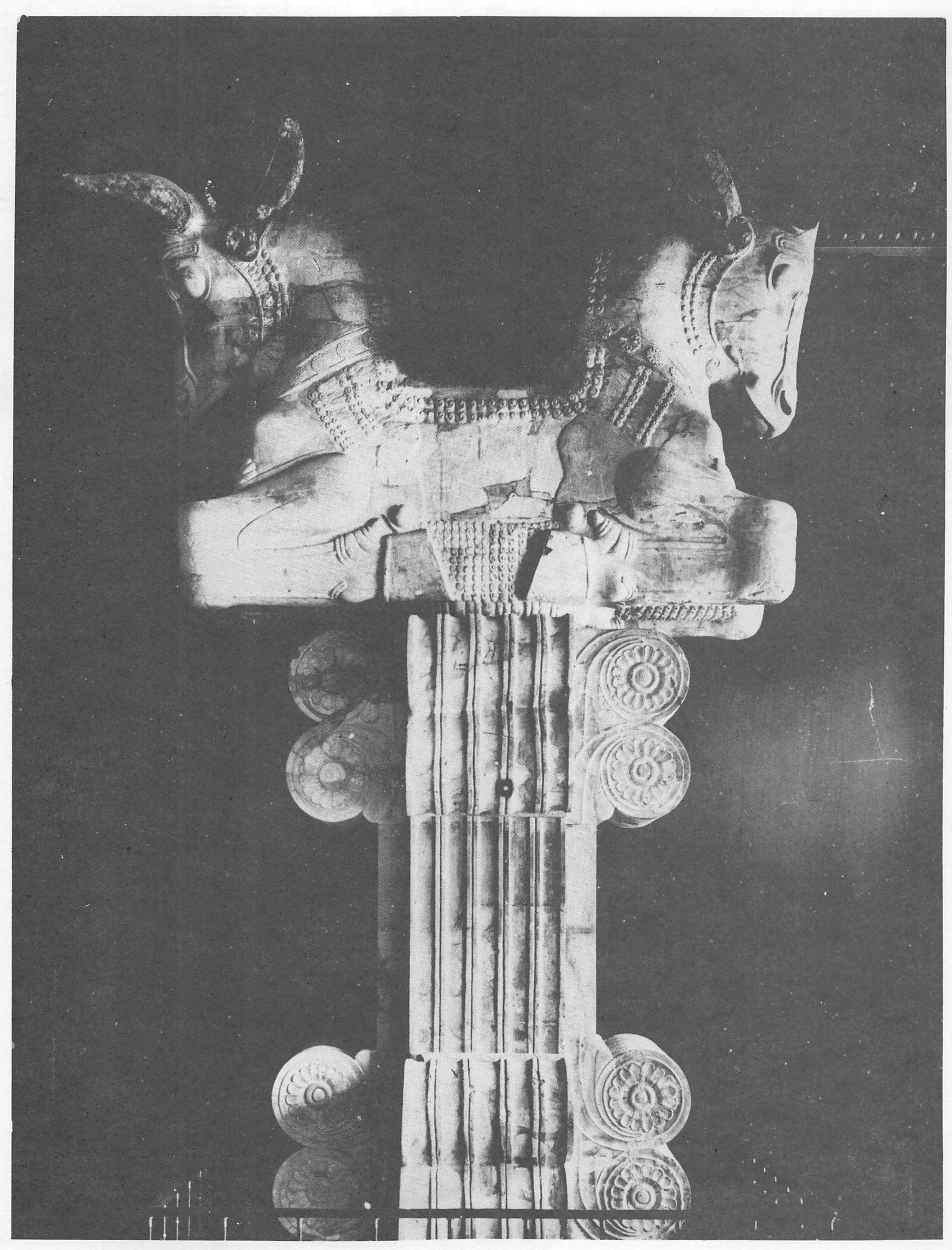
وحين أتى الحريق على قصر داريوش ولم يعد صالحا لاتخاذه مقراً للملك شيّد في مدينة سوسه في الربع الأخير من القرن الخامس ق . م «قصراً منمنما» يضم إلى حجرات السكن بهو أعمدة صغير بدلا من الإيوان «أپادانا» وقاعة الاستقبال المجاورة لجناح السكنى ، إذ لم يكن من المقبول أن تظل هذه المدينة دون مقر للملك . ولقد وصلت إلينا كافة الأحجار ذات النحت البارز المتبقية من القصر الصغير ، وهى المرة الأولى التى يشهد فيها سكان هذه المدينة زخارفَ القصر الملكي المنقوشة بالنحت البارز على الحجر . وعلى الرغم من أنها صيغت جميعها على وتيرة واحدة لالتزام النحات بتقاليد «الإيقونوغرافية التصويرية» إلا أننا نلاحظ اتسام إزميل النحات بالطابع الإنساني الذى يكشف عن تأثر بالفن الإغريقي ، فنرى خادما يسعى في رفق حاملا كأسا في مقدمته رأس بطة ، كما نلمس واقعية صارخة مرتسمة على فم الأسد المكشّر عن أنيابه (لوحة ٩٣) .

(٦٦) هم الحرس الملكي المكون من عشرة آلاف فارس من أبناء النبلاء والأشراف يتقلدون سيوفا ذات مقابض ذهبية كبيرة ، وإذا سقط أحدهم في حومة الوغى حل مكانه آخر من صفوف الاحتياط بحيث لايقل عدد الحرس عن عشرة آلاف في أية لحظة .

(٦٧) مدينة قديمة في بويوتيا باليونان على الجانب الشمالي الشرقي من سيترون حيث تحدى پاوزانياس وأرستيديس الفرس عام ٤٧٩ ق.م.

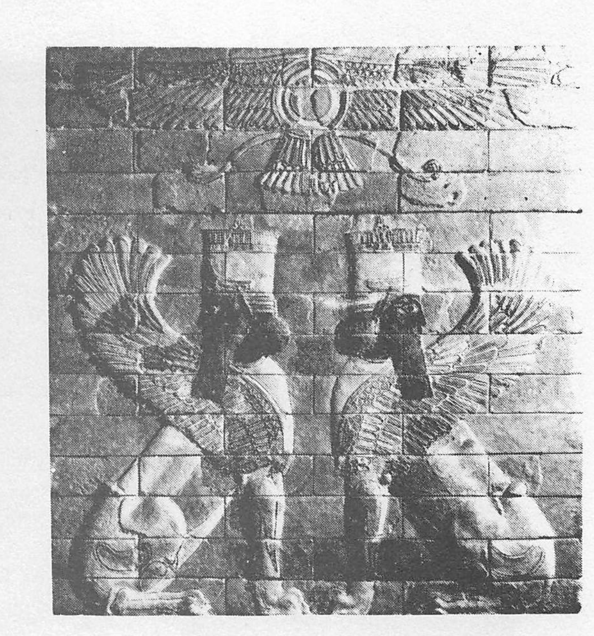


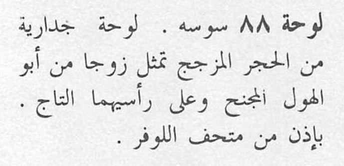
لوحة ٨٦ سوسه ـــ منظر عام .



لوحة ٨٧ سوسه . تاج عمود مكون من رأسين لثورين متعارضى الاتجاه . من المرمر الأشهب . القرن ٥ــ٤ ق.م . بإذن من متحف اللوفر .





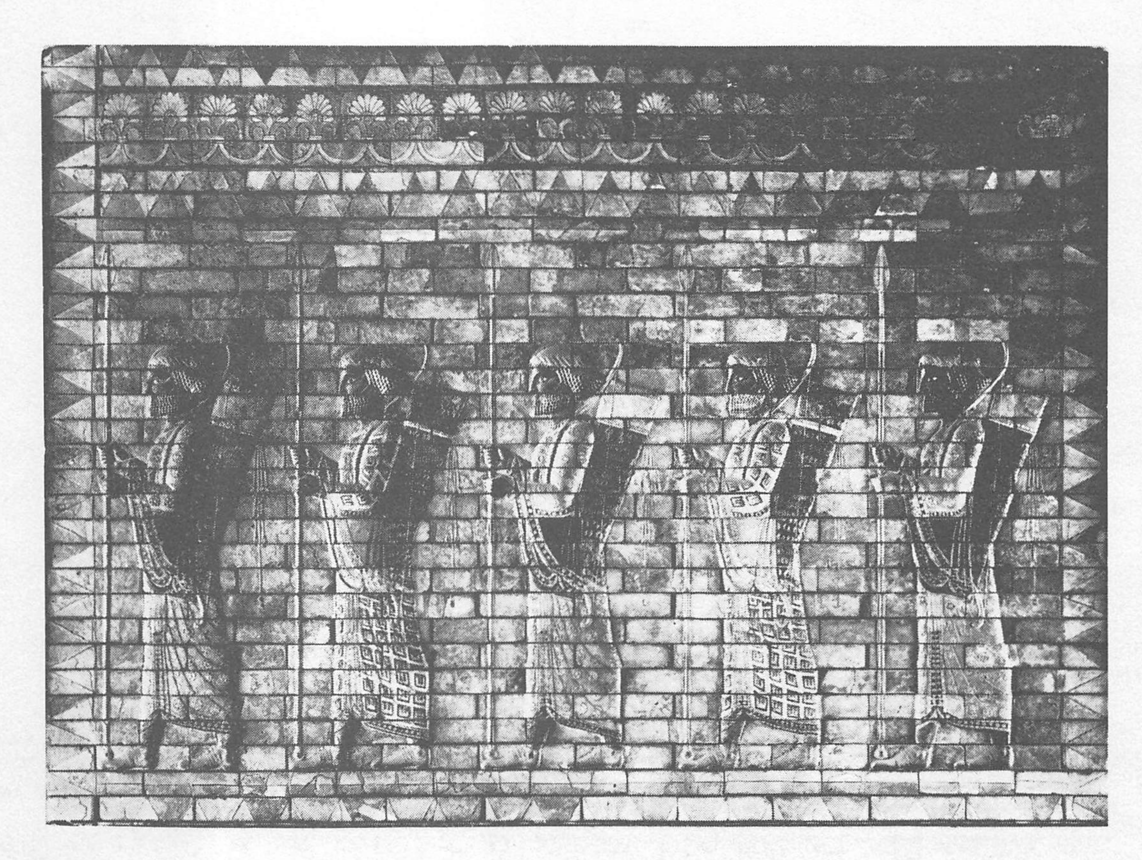


لوحة ٨٨ سوسه . لوحة جدارية من الحجر المزجج تمثل زوجا من أبو الهول المجنح وعلى رأسيهما التاج . بإذن من متحف اللوفر .

لوحة ٨٩ سوسه . أسد خرافي بقصر داريوش . قرميد مطلي بالميناء [آجر مزجج] القرن ٥ ق.م . بإذن من متحف اللوفر .



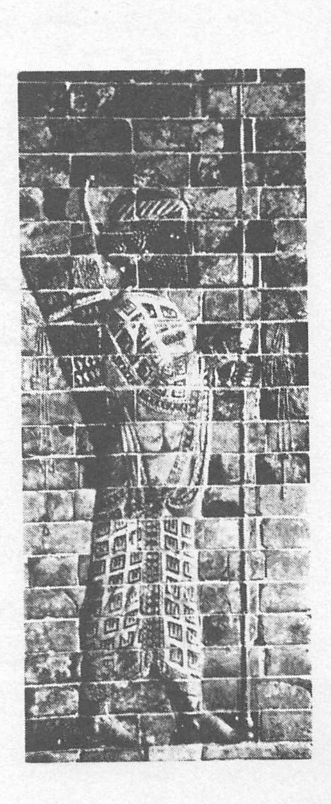
لوحة ٩٠ سوسه . رماة الحرس الملكي [الخالدون] . من الآجر المزجج . القرن ٥ ق.م . بإذن من متحف اللوفر .



لوحة ٩١ سوسه . الحرس الملكي [الخالدون] . من الآجر المزجج . القرن ٥ ق.م . بإذن من متحف برلين .

لوحة ٩٢ سوسه . محارب من الحرس الملكي . القرن ٥ ق.م . بإذن من متحف اللوفر .

لوحة ٩٣ شطفة من نحت بارز تمثل أسدا مجنحا من الحجر . بإذن من متحف طهران .





ـ ٥ ـ

يرسيبوليس

وللمرة الثانية يقرر داريوش بناء عاصمة جديدة جديرة بعظمة الامبراطورية التى دعم أركانها بقمع كل تمرد ، والممتدة من مصر إلى نهر السند ومن الدانوب إلى نهر سيردريا ، واختار للعاصمة موقعا يبعد أربعين كيلو مترا جنوبى پاسارجاديه في موطنه الأصلي بإقليم فارس . وبدأ في تشييد پرسيپوليس حوالي عام ٥٢٠ ق . م ، غير أنه قضى نحبه قبل أن يكتمل بناؤها الذى اتصل ستين عاما فتابع عمله ابنه ثم حفيده .

ولقد حافظ المعماريون هذه المرة أيضا على التقاليد الأخمينيية المتوارثة بتشييد هضبة مستندة إلى جبل الرحمة «كوه رحمت» بعد تسوية الجزء البارز من سفحه ، مقيمين عليها أعظم مباني آسيا حتى ذلك العصر . واتخذت تلك العاصمة الجديدة طابعا خاصا ، فهى لم تكن عاصمة سياسية أو إدارية بل كانت تمثل قطيعة تامة مع تقاليد الدول الأسيوية الكبرى مثل بابل وأشور وعيلام التى سبقت الامبراطورية الفارسية في هذه الرقعة من العالم . وقد دفعت الروح الانفصالية التى انتشرت في أنحاء الامبراطورية داريوش إلى تشكيل حكومة مركزية تقوم على أساس المساواة والعدالة عن اقتناع بأنه إذا شاء أن يحكم امبراطورية قوية سليمة . فلا معدى عن أن تحيا الشعوب الخاضعة حياة كريمة دون أن تعاني إذلالا . وكانت الثورات الدامية التى اجتاحت الامبراطورية البابلية والعيلامية والأشورية والتى سبقت الامبراطورية الأخمينيية على أرض فارس قد أقنعت داريوش بأن الشعب السيد هو وحده الجدير بالثقة ولهذا اختار ولاة الأقاليم المغلوبة من الأسر الفارسية والميدية الرفيعة ، وآثر أن يحتفظ كل شعب من شعوب الامبراطورية بلغته ونظمه وعقيدته على أن يحترم سلطة الامبراطورية ووحدتها المتمثلة في شخص الملك المتربع على العرش بإرادة أهورا مزدا خالق كل شيء (لوحة ٩٤) . كذلك أفسح داريوش للغات ثلاث أخرى أن تعيش إلى جانب اللغة الأرامية التى سادت في المعاملات اليومية . وأقيمت حفلات عيد النوروز تحت رعاية الإله الكبير مسايرة للشعور القومي ، وكان على الشعوب المحتلة أن تقدم الهدايا للشعب الغازي من الفرس والميديين .

وقد امتدت الهضبة على مساحة طولها خمسمائة متر مربع وعرضها ثلاثمائة متر ، وارتفعت المباني فوقها إلى ثلاثة عشر مترا (لوحة ٩٥) . وتعد پرسيپوليس النموذج الأمثل للمدينة الملكية الأخمينية التى نطالع فيها فنا ابتدع خصيصا للبلاط الملكي ، فقد شيد المهندسون الأخمينييون أمام سفح الجبل غابة كثيفة من الأعمدة التى تعلوها التيجان الضخمة . وليست ثمة صلة بين هذه الأعمدة وبين النسب الإنسانية المألوفة ، إذ ترتفع إلى مدى واحد وعشرين مترا حتى ليبدو البشر إلى جوارها كالأقزام . وقد استقر التصميم المعماري الأخميني بصفة قاطعة منذ فجر الامبراطورية دون أن يطرأ عليه أى تغيير حتى أصبح العمود ــ هو كما سنرى تلك الظاهرة الأساسية في العمارة الأخمينية التى ألهمت المعماريين تشييد الإيوان أو «الأپادانا» ــ أشبه بهاجس يستحوذ على أفكار المعماريين ، وقد أسرف الأخمينيون في استخدامه فزحموا به القاعات والأبهاء والغرف في پرسيپوليس . ولو أنّا أمعنا الفكر في ذلك العدد المذهل من الأعمدة الذى كان يزيد على خمسمائة وخمسين عمودا مشيدا في تلك المساحة المحدودة لتولّانا الذهول أمام هذه المغالاه . ولا شك أن الفنانين الفرس كانوا يتطلعون إلى الإيحاء بعظمة ملكهم عن طريق تكرار صيغة واحدة بعينها ، وهو الأمر الذى نشهده كذلك في النقوش الأخمينيه الزخرفية .

وقد اتخذت قواعد الأعمدة شكلا مربعا أو شكل ناقوس مقلوب أو باقة من سعف النخيل وكأنها تاج عمود مصري مقلوب (لوحة ٩٦) . وتحمل الأعمدة تيجانا على هيئة تويج الزهرة ، تعلوه كتلة مربعة يزين كل سطح من أسطحها أربع لفائف حلزونية على غرار التاج الأيوني ، يعلوها صدرا حيوانين يولى أحدهما ظهره للآخر من ثيران وعقبان أو ثيران ذات وجوه بشرية (لوحة ٩٧ ، ٩٨ أ ، ب ، ٩٩ ، ١٠٠) . وعلى حين استخدمت الأعمدة الكاملة في الداخل استخدمت الأعمدة التى ترتكز الحيوانات المتدابرة فوق أبدانها مباشرة دون التاج في أروقة المدخل (لوحة ١٠١) . وقد ابتكر المعماريون أربعة طرز من تيجان الأعمدة تستخدم في مختلف أجزاء القصر من رواق المدخل حتى قاعة العرش (لوحة ١٠٢) الأمر الذى لم تعرفه سوسه ، وارتكزت أطراف كمرات السقف بين الفجوات التى تفصل بين ظهرى الحيوانين المتدابرين (لوحة ١٠٣) . وأغلب الظن أن فكرة هذا التكوين مستوحاة من نماذج إنشاءات خشبية شاعت في شمال البلاد ، حيث كانت أطراف كمرات السقف تندسّ داخل فجوة بالطرف العلوي للعمود . وقد لجأ الفرس إلى تحوير هذه الفكرة الإنشائية في خلق تكوين معماري زخرفي يعتمد على الإيقونوغرافية الفارسية التى لعبت فيها أشكال الحيوان دوراً رئيسيا منذ قرون عدة .

ومن المشاهد في العمارة القديمة ــ مصرية كانت أو إغريقية ــ أن الحجر أو الرخام كانا المادة المستخدمة في تشييد الأعتاب فوق الأعمدة . ولما كانت جهود الشدّ والانحناء في الأعتاب الحجرية تقضي بألا يزيد باع الفتحات بين عمود وآخر عن ستة أمتار فقد أتاح استخدام الأخشاب كأعتاب للسقف فوق الأعمدة وضع كمرات ذات أطوال تفوق ذلك الحد الأقصى ، ومن ثم تسنّى للفرس باستخدامهم الكمرات الخشبية الحدّ من عدد الأعمدة ، وأمكنهم أن يكتفوا بإقامة ستة وثلاثين عمودا

فقط داخل مربع طول ضلعه ستون مترا لحمل سقف « الأپادانا » موفّرين بذلك باعا يزيد عن ثمانية أمتار (لوحة ١٠٤) .

وتكشف لنا دراسة تخطيط پرسيپوليس عن أن داريوش لم يدر بخلده أن تكون حصنا بل ملتقى لتجمع الشعوب التابعة للامبراطورية ، ويؤكد درج القصر الكبير المنفتح على الخارج الطابع السلمي له وكأنه يرحّب بالوافدين الذين لاتقع أبصارهم على أسوار أو أبراج توحى بالبطش والطغيان ، بل على منظر القصر المنيف الذى لايزال حتى الآن وكأنه يدعو الزائرين إليه وهم مازالوا على مبعدة .

كذلك فإن مجموعة المباني لم تنقسم إلى قسمين : رسمي وخاص بالمعيشة على محور التخطيط ، لأن مثل هذا التقسيم كان يتعارض مع فكرة الانفتاح التى اعتنقها كل من داريوش وخشايارشا . وكان كبار رجال الدولة يرتقون في عيد النوروز(٦٨) ذلك الدرج العريض منطلقين إلى ساحة القصر ، ثم يدلفون من بوابة خشايارشا بعد مرورهم بالحيوانات الحارسة (لوحة ١٠٥ ، ١٠٦) ليعبروا قاعة الاجتماعات التى أودع داريوش في أساسها (لوحة ١٠٧ أ ، ب) صندوقين قُدّا من الحجر يحتوى كل منهما على لوحتين تذكاريتين إحداهما فضية والأخرى ذهبية ، نقش عليهما نص باللغات الثلاث الفارسية القديمة والعيلامية والبابلية ، وأقيم درجان ضخمان في الجانبين الشمالي والشرقي (لوحة١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣) يقودان إلى داخل القصر ، يتوسط كل منهما حرّاس ثمانية حول نقش ملكي من لوحتين تمثلان انتصار قوى الخير على قوى الشر في صورة أسد يفتك بثور وحيد القرن (لوحة ١١٤ أ ، ب ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧) . ونقش على السطح الخارجي من سور الدرج مشهد موكب ممثلي الدول الخاضعة للامبراطورية (لوحة ١١٨ ، ١١٩) ، في حين نقش على السطح الداخلي صفان متقابلان من الحراس الفرس والميديين يمر بينهم الملك وكبار رجال الدولة (لوحات ١٢٠ أ ، ب ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤) . ومن المرجح أن الملك ورجال حاشيته كانوا يشاهدون موكب الشعوب الحاملة للجزية من المقصورة الملكية . ويعلو جدار سور القصر نقش يصور موكب الشعوب الثلاثة والعشرين(٦٩) التابعة للامبراطورية . وتجمع هذه النقوش إلى جانب قيمتها الزخرفية قيمة إخبارية ، إذ تروى الوقائع والأحداث التى يشهدها ضيوف الملك للعامة من الناس العابرين بالمبنى .

فنشاهد في الصف العلوي أهل سوسه يحملون الحراب (لوحة ١٢٥) والعيلاميين يحملون أقواسا وخناجر ولبؤة وشبليها (لوحة ١٢٦ ، ١٢٧) والبارسيين يقدمون جملا ذا سنامين وجلد حيوان (لوحة ١٢٨) ، والسغديين أهل تركستان يقدمون أوعية زاخرة بالنفائس وجلد حيوان ، والبختياريين سكان سيستان يقدمون أوعية وجملا ذا سنامين (لوحة ١٢٩) ، والميديين يقدمون ثيابا وجوادا (لوحة ١٣٠ ، ١٣١) . ثم نرى في الصف الأوسط الأرمن يقدمون جوادا ووعاء (لوحة

(٦٨) هو عيد رأس السنة ، ونو بمعنى يوم وروز بمعنى جديد ، وهو أهم أعياد الديانة المزدية .
(٦٩) الواقع أنهم ثمانية وعشرون شعبا لم يظهر منها في النقوش غير ثلاثة وعشرون .

١٣٢ ، ١٣٣) ، والبابليين يقدمون أوعية مليئة بالذهب والفضة وأقمشة وثورا (لوحة ١٣٤ ، ١٣٥) ، وأهل سيليسيا بآسيا الصغرى يقدمون أوعية وجلودا مدبوغة وثيابا وكبشين (لوحة ١٣٦) ، والسكوذيين بأغطية رؤوسهم المدببة يقدمون جوادا وأساور ذهبية ولفافات أقمشة وسراويل [يحتمل أن يكونوا أهل طراقيا] (لوحة ١٣٧) ، والسكوذيين الوافدين من قرب سمرقند يقدمون خنجرا وأساور وبلطات وجيادا (لوحة ١٣٨) ، والأشوريين يقدمون ثورا ودرعا وحربة (لوحة ١٣٩) . على حين نرى في الصف الأول الفينيقيين يقدمون أواني زهور ذهبية وأوعية وأسلحة ومركبة يجرها جوادان (لوحة ١٤٠ ، ١٤١) ، والكاپادوكيين بآسيا الصغرى يقدمون جوادا وأردية والليديين من سارديس يقدمون أوعية مليئة بالنفائس ولفافات الأقمشة (لوحة ١٤٣) ، والأراخوزيين قرب أفغانستان يقدمون أوعية وجملا ذا سنامين ، والهنود يتقدمهم أحد البراهمة (لوحة ١٤٤ ، ١٤٥) . وتمثل الزخارف المنقوشة من الداخل على جدران الدرج الطراقيين وأهل شرق مقدونيا يقدمون الدروع والحراب وجوادا (لوحة ١٤٦) ، والعرب يقدمون ثيابا وجملا وحيد السنام ، والأشوريين يقدمون درعا وحربة وثورا ، والصوماليين يقدمون عنزة جبلية ومركبة يجرها جوادان ، والأحباش يقدمون أنياب الفيل وزرافة .

وقد جاءت في نقوش الدّرج العبارة التالية «أهورا مزدا رب الأرباب خالق السموات والأرضين . أنا خشاياشا ملك الملوك ، ملك الممالك ، ملك الشعوب المتعدّدة ، ملك هذه الأرض الفسيحة الممتدة ابن داريوش ملك الأخمينيين . كل ماحققته هنا وفي غير هذا المكان هو بمشيئة أهورا مزدا . ليت الآلهة تسبغ حمايتها عليّ وعلى مملكتي وعلى كل ما أنجزته» .

وأغلب الظن أن الملك كان يتجه تحت مظلته مع الأشراف (لوحة ١٤٧) بعد انتهاء الموكب إلى قاعة ذات ثلاثة أبواب «تريپليون» بينما يقف الأشراف من الفرس على جانب من الدرج ، وأشراف الميديين على الجانب الآخر ، ثم يعبر الملك قاعة ذات أربعة أعمدة (لوحة ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢) .

وقد صورت النقوش على جانب سور الدرج الخدم وهم يحملون ألوان الطعام في الوليمة التى تقام في قصر داريوش (لوحة ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥) ، وموكب الملك والمدعوين متجهين إلى القاعة ذات الأبواب الثلاثة والملك متربع على عرش يحمله ممثلون لثمانية وعشرين شعبا من شعوب الامبراطورية[٧٠] ، وخلفه ولى عهده خشايارشا ، ويعلو العرش هودج يتجلى فيه الإله الأعظم «أهورا مزدا» (لوحة ١٥٦) ، ثم دخول الموكب قاعة العرش ذات الأعمدة المائة من الأبواب الملكية ، ومثول رؤساء الوفود مع بعض أفراد الحاشية بالباب الشمالي في انتظار الإذن لهم بالدخول لتقديم هداياهم الثمينة ، ويعلو البابين الشرقي والغربي نقش «البطل الملكي داريوش» الأعظم وهو يصرع حيوانا خياليا يرمز للظلام والأعداء ، وله رأس أسد وقرن ثور وحيد القرن وجناحا نسر وذيل عقرب قائماه الأماميان

(٧٠) بلغ عدد شعوب الامبراطورية ثلاثين شعبا يستثنى منهم الفرس والميديين فلا يحملون العرش مع غيرهم من الشعوب المغلوبة .

والخلفيان مخلبا نسر . وقد ظهر داريوش وهو يقتل الحيوان بذراعه اليمنى بينما بدا في اللوحة المقابلة له يصرعه بذراعه اليسرى رمزا لقوة ساعديه وكأنه يريد بذلك إلقاء الرعب في نفوس الوفود التى تعود بعد تقديم الهدايا خارجة من بوابة خشارياشا (لوحة ١٥٧) .

واعتاد علماء الآثار إطلاق اسم «الأپادانا» على القاعة ذات المداخل الثلاثة ـــ والتى كان داريوش يطل من شرفتها رافعا يده تحية لرماة السهام الذين كانوا يضمون أيديهم إلى افواههم علامة التقديس والولاء ـــ كما أطلقوا اسم «قاعة العرش» على بهو الأعمدة الكبير ذى الأعمدة المائة المشيدة إلى الشرق من فناء القصر .

وخلال العهد التالي لداريوش اكتشف أردشير الأول أنه لايستطيع فرض المزيد من الجزية على الشعوب الخاضعة له بعد ما خرجت عليه مصر وسوريا وكلدانيا وسوسه بل وفارس نفسها ، فلجأ إلى انتهاب شعبه نفسه بفرض سائر أنواع الضرائب ليشتري خدمات اليونانيين والسكوذيين بالمال . ونجد قاعة العرش التى شيدها أردشير الأول إلى الشرق من الفناء بالقرب من خزائن الكنوز التي سلبها من الشعوب ، مزدانة بنقش للملك مرتديا ثياب أهورا مزدا يتقبل الطاعة والولاء من أفراد حاشيته وهم يحرقون له البخور . ونشهد في نقشين بارزين العرش يرفعه صفوف عدة من الرجال ، يمثل كل منهم ولاية من الولايات التابعة لفارس بينما يتصاعد البخور من مبخرتين كبيرتين أمام ملك الملوك مثل تلك المباخر التى نجدها تحت عرش الإله . وتصور نقوش أبواب القاعة الشمالية الملك جالسا أمام هيكلى النار المقدسة ، بينما يقف مدير المراسم ومعه معاونه الذى يتسلم خراج الشعوب المختلفة ، ويحيط به حراس مسلحون ينقلون الهدايا الثمينة إلى الخزائن الملكية (لوحة ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠) .

على هذا النحو انبرى الفنان الفارسي يقدم للعالم صورة لعظمة تلك الامبراطورية الفارسية برعاياها الخاضعين لسيطرتها ، الذين يبلغون مئات الألوف ، فلجأ إلى النقش الخفيف البروز الذى زخرف به القصور وعكس من خلاله روعة البلاط الفارسي وجلاله والبذخ الذى كان يعيش فيه ملوكهم . وإذا كان الملوك الأشوريون قد أحاطوا أنفسهم بما أحبوا أن يحيط بهم من مشاهد الهمجية الوحشية مثل مشهد مأدبة أشور بانيبال وزوجته حيث تدلّت أمامهما رأس ملك العيلاميين المهزوم ، ومشاهد الأكوام الهائلة من رؤوس الأعداء المفصولة عن رقابها وقد عكف الكتبة على إحصائها ، وأجساد الأعداء وقد نفذت في أدبارها الخوازيق فوق خلفية من المناظر الطبيعية ، ومثل المشاهد التى يعدّونها تحذيرا للأمم من المصير الذى ينتظرها إذا تمردت ، ومشاهد المعارك الحربية التى تترك الأجساد ممزقة ملطخة بالدم في وحشية ، وأخيرا مشاهد الصيد الناطقة بشجاعة الملك ، فإن الفرس لم يلجأوا إلى هذه الوحشية وإنما زيّنوا حاجز الدرج وجدران القصور بأفاريز زخرفية ضخمة كان موضوعها المختار هو الوليمة التى يحتشد فيها رجال البلاط حول الملك بينما يتقدم نحوه صف طويل من حاملي الجزية .

وقد وفق الفنان الفارسي في بث الحياة في هذه اللوحات الخلابة من خلال تنوّع الشعوب والجزية المقدمة ، فبزّت تلك المحاولة المتواضعة التى ظهرت على المسلة السوداء للملك شلمنصر بنمرود ، إذ

نرى الشخوص متشابكة الأيدي يلتفت أحدهم إلى من خلفه يحدثه ، ويضع آخر يده على كتف من يتقدمه ، وإن أحس المشاهد في النهاية بشيء من الإرهاق والملل في تتبع هذه المشاهد التى لاتفتأ تتكرر في كل القصور ، بل هى تتكرر أحيانا عدة مرات فوق جدران القصر نفسه ، وهو النهج ذاته الذى اتبع فيما بعد في تمثيل مشهد ميلاد المسيح وصلبه فوق الكاتدرائيات الأوروبية . لقد كان الهدف الأكبر للفنان الأخميني هو تقديم إفريز زخرفي ضخم متماثل ، يضم موكبا من تماثيل حجرية ذات وضعات مجانبة ومنبثقة من الجدران .

ولقد أعد الأثريون رسما يبين مواقع المباني المختلفة التى أقامها داريوش وخلفاؤه في مدينة برسيبوليس (لوحات ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣) فإذا هى :

١ ــ الدرج الرئيسي الذى يؤكد الطابع السلمى للمدينة .
٢ ــ بوابة خشايارشا (بوابة جميع البلاد) .
٣ ــ طريق الموكب .
٤ ــ الدرج الشمالي للإيوان «أپادانا» .
٥ ــ الإيوان «أپادانا» .
٦ ــ الدرج الشرقي للإيوان «أپادانا» .
٧ ــ قاعة الأعمدة الثلاثة .
٨ ــ قصر داريوش المخصص للولائم الرسمية .
٩ ــ قصر خشايارشا المخصص للولائم الرسمية .
١٠ــ بهو الأعمدة المائة أو قاعة العرش .
١١ــ بوابة لم تكتمل .
١٢ــ الثكنات العسكرية .
١٣ــ الثكنات العسكرية .
١٤ــ الثكنات العسكرية .
١٥ــ بهو الأعمدة المائة (الجزء الثالث من الخزانة الملكية) .
١٦ــ بهو الأعمدة التسعة والتسعين (الجزء الأوسط للخزانة التى أقامها داريوش لتكون قاعة عرش مؤقتة) .
١٧ــ مخازن الخزانة الملكية .
١٨ــ الواجهة الجنوبية للهضبة المطلة على السهل تتوسطها المقصورة الملكية .
١٩ــ المقصورة الملكية .

ومن المعروف أن الأخمينيين قد عهدوا إلى اليونانيين والليديين بنحت الأعمدة ــ كما يروى نص داريوش ــ غير أن الاختلاف بين العمود الأخميني والعمود الإغريقي الذى لم يصل إلى ارتفاع العمود

الأخميني ولم ينحت له تاج مركّب من حيوانات ، يجعلنا نعتقد أن اليونانيين الليديين لم يكونوا غير عمال منفذين لأعمال قام الفرس بإعداد تفاصيلها الدقيقة رغبة في احتفاظهم لأنفسهم بحرية التعبير . ولم تكن الأعمدة دائما من الحجر بل كانت تتخذ في كثير من الأحوال من الخشب المغطى بطبقة من الجص المطلي بألوان مشرقة ، بيضاء وزرقاء وحمراء (لوحة ١٦٤) .

وكانت البوابة الرئيسية ذات مسقط مربّع على غرار بوابة باسارجاديه ، ويرتكز سقف قاعتها الداخلية على أربعة أعمدة ، ويحرس مدخلين من مداخلها زوجان من الثيران على نحو ما كان متبعا في أشور ، بينما ازدان الطنف العلوي بين الأعمدة بزخارف منقولة نقلا دقيقا من الزخارف المصرية (لوحة ١٦٥ ، ١٦٦ أ ،ب) .

وعلى حين شُيِّدت مقصورة الملك من الحجر شُيِّدت بقية المباني الأخرى من الطوب اللبن ، وَفتحات الأبواب والنوافذ والكوات من الحجر المنحوت سواء في كتلة حجرية واحدة أو بتجميع كتل ثلاث أو أربع بعضها مع بعض . وترتب على ذلك أن اختفت جدران قصر داريوش المبنية بالطوب اللبن بينما بقيت في مكانها حتى اليوم الأبواب الحجرية وإطارات النوافذ ، تشهد في صمت على المجد الغابر المندثر . وإذا كانت أغلب عمائر برسيبوليس قد تهدمت فإن زخارفها الرائعة ظلت مدفونة تحت الأطلال فخلصت بذلك من أيدى الغزاة ومن صروف الدهر .

وإذا كان الأخمينيون قد أولوا زخارف النقش الخفيف البروز عناية خاصة فإنهم لم يهتموا بالنحت المجسّم إلّا في تيجان الأعمدة ، ولهذا لم يتركوا لنا سوى نماذج قليلة من فن النحت سنعرض لها فيما بعد . وقد لجأوا إلى أسلوبين في النقش الخفيف البروز أحدهما اعتبار الكتلة الحجرية كلا مستقلا بذاته ، وثانيهما استخدام عنصر متكرر يشكل تكوينا شاملا « بانوراميا » كبيرا ناشئا عن التجاوب بين العديد من العناصر المعدّة من قبل . والأمر الجدير بالملاحظة أن الأخمينيين قد حاكوا الأشوريين محاكاة صريحة وبالغوا في ذلك حتى باتوا عاجزين عن التغلب على الرتابة المثيرة للملل ، وتمادوا في هذا التكرار اللا نهائي للموضوع نفسه باعتباره نشيدا يخلّد مآثر الملك وانتصاراته التى حققها في ميدان الحرب ، وإن حرصوا على تصوير مواكب دافعي الجزية الوافدين من ثمانية وعشرين دولة مختلفة وكأن هذه الشعوب تنزل عنها وتقدمها بمحض إرادتها وعن طيب خاطر منها إثباتا لتعلقها الشديد بمليكها وتعبيرا عن ولائها له ، فيبدو الملك على الدوام مرحبًّا بمن يمثلون بين يديه ولكن في تحفظ ووقار . وإذا كنا نرى بعض أعضاء الوفود ينحنون أمام داريوش ، فقد كان ذلك عن رهبة من جنود الحرس الذين كانوا يقفون متحفّزين للتدخل عند أبسط إشارة . وكانت حراسة قصور برسيبوليس ، شبيهة بحراسة قصور آشور ، بيد أن الأخمينيين قد استبعدوا الجنى واكتفوا بعدد قليل من تماثيل بوهول في الخارج رمز أهورا — مازدا ، ونحتوا فرقة «الخالدين» مكونة من عشرة آلاف من الجنود الحرس الامبراطوري كما مرّ بنا .

ومن العسير إنكار تأثر الأخمينيين بالأفكار الأشورية والبابلية في مجال الزخرفة المعمارية . فالنقش الذى يصور رجالا يحملون العرش منقول عن آشور ، شأنه في ذلك شأن البطل الذى يُخضع شبلا

بساعده الأيمن (لوحة ١٦٧) الذى يذكّرنا بالنقش الأشوري الذى يصوّر منظرا لجلجامش ممسكا بالشبل في خرصاباد . كذلك فإن مواكب دافعي الجزية منقولة عن قصر سرجون الأكدى ، غير أن التقنية مختلفة إذ تتجلى الرقة والعناية بالتشكيل ، والجهد الكبير في إضفاء الحيوية على الملابس بطيّاتها وتموجاتها ، على غير ما هو معهود في أثواب الآشوريين ، مما يوحى بتأثرهم بالغرب . وقد حرص داريوش على أن يكشف في ميثاقه عن أن النحاتين كانوا أيونيين وليديين من سارديس ، وأنهم قد تفوقوا على الفرس والميديين في إضفاء الإحساس بنسمة الريح المتموّجة فوق سطح الحجر ، وإن كانوا لم يبتدعوا جديدا فقد استنسخوا تقنة الثياب المنسدلة ذات الطيات شاهدا على الحضارة المرفهة التى حرصوا على التأكيد بأنهم أصحابها . كذلك اقتبس الأخمينيون عن الإغريق الملابس الفضفاضة التى تحرّكها النسائم . وتبرز من بين الوجوه الأخمينية المتشابهة في وضعاتها وقسماتها وجوه أخرى تنقلنا إلى عالم الغرب ، وهو مانجده في أشكال خدم قصر داريوش أو خشايارشا ذوى الوجوه المُرْد الممسكين بقنينة عطر في يد وبمنشفة مطوية في اليد الأخرى (لوحة ١٦٨) ، فما أبعدهم عن «أغوات» الأشوريين الشبان المكتنزين لحما الذين أشار إليهم سفر دانيال حين وصف شبان بلاط بابل قائلا : «وعند نهاية الأيام العشرة ظهرت مناظرهم أحسن وأثقل لحما من كل الفتيان الآكلين من أطايب الملك[٧١] ، فخدم برسيبوليس ممشوقو القوام ، وأشبه بالفتيان الإغريق ، ولولا الثياب وغطاء الرأس لما ظن أحد أنهم من سكان الهضاب الإيرانية» .

على أن فن النقش البارز الأخميني قد حافظ في مختلف القرون على أساليبه الفنية حتى رُمى بالجمود وقصوره في مجال التعبير التشكيلي وعجزه عن الإيحاء بالبعد الثالث ، وعن تنسيق المجموعات التى تتألف منها المواكب ؛ إلا أنه كان على الرغم من ذلك يتفق وعظمة القصور التى أقامها داريوش وخلفاؤه ، والتى تعد صورة صادقة للروح الفارسية الرفيعة . فلم يعن بالمشاهد الدموية كتلك التى ظهرت في بعض لوحات الفن الأشوري ، كما لم تظهر في المواقع الأثرية لوحات صغيرة تمثل حياة الأسرة كتلك التى تصوّر الملوك الآراميين الذين حكموا شمال سوريا .

وإذ كانت سوسه على مقربة من بابل فقد كانت أقرب شبها بمدن بلاد الرافدين منها بمدن الأخمينيين . وكان الاختلاف بين سوسه وبرسيبوليس واضحا غير أنه لم ينطو على تناقض ما ، إذ كانت تسودهما حضارة واحدة وفن واحد وإن كان أثر البابليين على سوسه أقوى منه على برسيبوليس ، وهو أمر واضح في مجال المعمار والزخرفة . ومانكاد نلقي نظرة على الأبنية الثلاثة المتجاورة في قصر سوسه الممتدة على محور واحد يصل بين الشرق والغرب حتى نستحضر في أذهاننا القصور البابلية . أما الجديد الذى يقدمه الفرس فهو بهو الأعمدة والأروقة الخارجية وتيجان الأعمدة ذات الوجهين ، وهى كما قدمتُ أخمينية أصيلة .

(٧١) دانيال ١ ، ١٥

وإذا كانت پرسيپوليس قد لجأت إلى تقنية بابل في الزخرفة بلوحات الآجر المزجّج ولكن في حدود ضيقة أشد الضيق ، بينما مضت تتوسع في النحت البارز على الحجر ، فإن سوسه قد إستخدمت النحت البارز في حالات نادرة وغطت جدرانها بزخارف الآجر المزجج على نحو الطراز البابلي الحديث . ولو أن أسودها قد حلت محل تلك التى كانت تزين طريق المواكب أو قاعة نبوخد نصر في بابل قبل ذلك بمئتى سنة لما أحسسنا فارقا ما ، إذ كانت ثيران سوسه نسخة من تلك التى كانت تزين قلعتى بوابة عشتار باستثناء الأجنحة .

وكانت ألوان الطنافس تتفق وألوان اللوحات ، التى تغلب عليها الألوان الصفراء والخضراء والزرقاء والبرتقالية والذهبية . وتأييدا لهذا تحكي بداية سفر «استر» قصة حفل أقيم في فناء حديقة قصر سوسه : «وعند انقضاء هذه الأيام عمل الملك لجميع الشعب الموجودين في شوش من الكبير إلى الصغير وليمة سبعة أيام في دار جنة قصر الملك ، بأنسجة بيضاء وخضراء واسمانجونية معلقة بحبال من بزّ وأرجون في حلقات من فضة وأعمدة من رخام وأسرّة من ذهب وفضة على مجزّع من بهت ومرمر ودرّ ورخام أسود»[٧٢] .

ولأول مرة يبدو أن الدين لم يكن مصدر الإلهام الوحيد في الفنون . والمعروف أن الأشوريين كانوا لايعنون بإبراز قسمات آلهتهم العظمى في نقوش قصورهم مع أنها كانت عامرة بصور الكائنات السماوية ، في حين عزف البابليون الجدد عن تصوير الآلهة والكائنات السماوية معا مكتفين بالحيوانات الرمزية المنتسبة إلى آلهتهم . لقد تضاءل التصوير الديني عند الأخمينيين إلى حد بعيد واستعار بعض الأشكال الأشورية كالقرص المجنّح ، وإن جعل فوقه أحيانا الجذع الإلهى لأهورا ـــ مزدا . وظهرت لوحات التصوير الديني النادرة في القصور وعلى واجهات المقابر المنحوتة في الصخر مثل مقبرة نقش ـــ رستم (لوحة ١٦٩) . وكان عزوف الأخمينيين عن بناء المعابد وإقامتهم للشعائر الدينية في العراء أمام بيوت النار سببا في اختفاء كل من فنى نحت التماثيل والتصوير الديني . وأغلب الظن أنهم لم يقيموا تماثيل لآلهتهم ، وأنهم لم يفكروا في نحت تمثال قط ، فلم يعثر على أى تمثال يمكن أن ينسب إليهم ، على الرغم مما ذكر پلوتارخوس عن تحطيم جنود الإسكندر لتمثال كبير لخشايارشا بمدينة پرسيپوليس . إلّا أنه قد كُشف مع ذلك عن بعض التماثيل الصغيرة ، مثل التمثال الصغير المصنوع من عجينة اللازورد والذى وجد بتخت جمشيذ ولعله يصور خشايارشا أيام شبابه بتاجه على شكل الحصن المسنّن (لوحة ١٧٠) .

ولسنا نجد سببا لإحجام الفنانين عن نحت التماثيل وهم الذين لم يكتفوا بنحت أفاريز من النقش البارز تعدّى طولها مئات الأمتار بل برعوا أيضا في تجسيد الثيران المكونة لتيجان أعمدة القاعات واستخلصوها بمهارة من الكتل الضخمة التى قدوّها منها . ولعل سر إحجامهم عن نحت التماثيل هو عزوفهم عن تجسيد الإنسان ، وهو أمر يدعو إلى الحيرة نظرا لما نلمسه من قدرة مثّاليهم ومهارتهم التي

(٧٢) استر ١ ـــ ٥ : ٥٦

تجلّت في إبراز الطابع الشخصي في الرأس الحجري الذى عثر عليه في منف (لوحة ١٧١) ، وفي رقة تعبير ملامح تمثال أحد الأمراء الذى يغلب على الظن أنه «ارسام» حفيد داريوش وحاكم مصر (لوحة ١٧٢) ، وفي إضفاء سمات النبل والمثالية على الرأس الصغيرة لخشايارشا المنحوتة من حجر اللازورد (لوحة ١٧٠) ، وفي جمال تماثيل كنز جيحون العديدة التى يقدم لنا أحدها (لوحة ١٧٣) فكرة متكاملة عن القواعد التى كان يستخدمها النحاتون في أنحاء الإمبراطورية من إضفاء شكل أسطواني على شعر الرأس وربط قمته بشريط وتصفيفه حول الأذنين وتهدّل أطراف الشارب على شعر اللحية المربعة الشكل ، ومراعاة الملامح المميزة للجنس الفارسي كضيق الجبهة وتقوّس الحاجبين واتساع العيون اللوزية الشكل واستقامة الأنف الطويل .

ومع رواج التجارة الدولية واستخدام الطرق البرية والبحرية أخذ الأخمينيون يجتذبون النحاتين المصريين إلى بلادهم ويستخدمون بعضا منهم في تجميل قصورهم الملكية ، فلقد بعث الأمير ارسام حين اتجه إلى سوسه في أجازة إلى «نهتور» نائبه في مصر يستحثّه فيها على بذل العطايا للفنان المصري ولنساء بيته حتى يقوم بنحت تمثال لفارس على ظهر جواده وحمله إليه سريعا .

وقد عثر أخيرا على رأس بالغ الجمال احتفظ به في متحف اللوڤر ، في نحته دقة تكشف عن مقدرة الأخمينيين الفائقة في النحت . ففي هذا الوجه قوة تعبيرية رائعة نلمس من خلالها اعتزازا وزهوا وثقة بالنفس ، وتعلو الشفتين ابتسامة متحفّظة يخفي الشارب جزءا منها ، وكأنما قيد صاحبها انطلاقتها لتوائم وقاره ورفعة مكانته حتى ليحس المرء أنها رأس أحد الملوك (لوحة ١٧٤ ، ١٧٥) . وثمة رأيان بصدد نسبة هذا الرأس ، فعلى حين يرجّح البعض أنه رأس أخميني يعتقد البعض الآخر أنه رأس ميدي . ولو أنا عقدنا المقارنة بين هذا الرأس ولوحات النقش البارز الموثوق بأنها أخمينية لما انتهينا إلى رأى قاطع ، أما إذا اتجهنا إلى نسبته للفترة الميدية التى سبقت فترة حكم قورش وداريوش وخشايارشا وأردشير لما طال التردد في ردّه إما إلى الملك سياكساريس بن قشتاريتي الميدي قاهر نينوي أو إلى أستياجوس «ازدهاك» آخر ملوك الميديين الذى هزمه قورش . وهو في الحق اختيار عسير ، فخطوط هذا الوجه الجليل البديع الذى قام بنحته فنان سيبقى مجهولا إلى الأبد تشى بأنه رأس أحد هذين الملكين .

وقد أثبت الأخمينيون إلى جانب تفوقهم في الفن المعماري وهيامهم بالزخارف الواسعة النطاق ، براعتهم في الأعمال التي تتطلب إلى جانب الذوق الرفيع الدقة التامة ، أى الفن المتّسم بالإبداع المُفرط في التكلفة . فمضى النحت الدقيق عند الأخمينيين على نهج التقاليد البابلية ، وإن كانت الموضوعات التى طرقها بصفة عامة قليلة ورمزية . ومن الغريب أنهم تناولوا في هذا المجال موضوعات كبرى لاتطرقها غير الزخرفة المعمارية مثل موضوع البطل وهو يصارع حيوانا أسطوريا أو يُخضع أسدين مزوّدين بقرون . ونجد دلائل التأثير الأشوري واضحة في خاتم داريوش الأسطواني الذى يمثل الملك فوق مركبته يطارد أسداً (لوحة ١٧٦) ، وفي خاتم آخر يمثل اثنين من الرماة يرفعان القرص المجنح ، إلا أنهما جامدان يفتقران إلى الانطلاقة الأشورية (لوحة ١٧٦ ، ١٧٧) .

ويبدو أن ملوك الأخمينيين ، كانوا لايتحلّون بالحلى كما يتبين ذلك من النقوش على عكس ماكان يفعل ملوك أشور . غير أنه قد عُثر في مقبرة سليمة بسوسه على مجموعة متناسقة من الحليّ معروفة التاريخ تضم إلى جانب الأقراط والقلائد العادية ذات الدلّايات عقد من الذهب فريد في نوْعه ، فهو مكون من حبلين مجدولين متداخلين أحدهما في الآخر مثبتين بواسطة مشبك . وينتهي كل طرف منهما برأس أسد مطعّم بدقة متناهية ، فالوجنتان واللبد من الفيروز ، والفم مغشى باللازورد ، والعينان مرصّعتان بالصدف (لوحة ١٧٨) . وهكذا يتجلى بوضوح ولعهم المفرط بتعدد الألوان . ولم تكن الدقة في التنفيذ امتيازا مقصورا على حليّ الملوك وحدها بل شاعت هذه الدقة في كافة الصناعات المعدنية .

وانفسح المجال أمام فن نحت الحيوانات على المعادن الذى يحتاج إلى دقة إحساس وقوة ملاحظة . وإذا كانت النماذج في هذا الصدد نادرة فذلك لأن المعادن كانت أهم مادة تتعرض للسلب والنهب . وقديما باع الأشوريون التماثيل التى انتزعوها من المدن المهزومة ، ونقل البابليون الجدد نحاس معبد القدس وبرونز الأعمدة إلى عاصمتهم بين الغنائم الأخرى .

ولقد زحم الملوك الأخمينيون قصورهم بكنوز لاحصر لها ، ويروى پلوتارخوس أن الإغريق استخدموا عشرة آلاف بغل وخمسمائة جمل حين نهبوا پرسيپوليس ، وقد حملوا من سوسه وحدها حوالي تسعة وأربعين ألف تالنت من الذهب والفضة وهو مايعادل الآن ملايين الجنيهات .

وقد خلّفت إيران كثرة من القطع الفنية النمطية وخاصة من الحلى والكئوس المصنوعة من معادن ثمينة . وتتجلى الدقة والمهارة الفنية في الأساور وآذان الكئوس والحيوانات (لوحة ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢) . ولعل أروع ما خلفه لنا الفن الإيراني هى تلك الكأس الذهبية التى نقش عليها أسد مجنح تقليدي الطابع (لوحة ١٨٣) ، وهى دقيقة القاعدة والفوهة تحتضنها تلافيف متّسقة بارزة تبدأ من قاعدتها إلى فوهتها حيث تتسع تلافيفها العليا لرقوش من ثمار الصنوبر والمراوح النخيلية . وتميل قاعدتها لتتصل بجسم الأسد القابع بين يدى الكأس على أماميته محتضنا الكأس بجناحيه ، مزمجرا فاغرا فمه ، وغطت لبدته رقبته إلى صدره ، وتميز ريش جناحيه بالتدرّج من الغلظة والكثافة إلى الدقة والخفة وكأنه ثلاثة صفوف ، وأحيط وجهه بدائرة من رقوش كالأصابع ، وملأت صدغيه وأنفه التجاعيد واستدارت أذناه .

وكانت سنةٌ الكثرة من بلاد الامبراطورية الفارسية أن تهدى في «أعياد پرسيپوليس» أواني معدنية مشكّلة على هيئة الحيوان وفق ما تمليه التقاليد الإيرانية القديمة . وكانت الحيوانات تصور على الكئوس يواجه بعضها بعضا ، إشارة إلى رعايتها لما في تلك الكئوس . ومن حول تلك الحيوانات كانت ترسم الزخارف المكوّنة من وحدات نباتية في أشكال هندسية . وفي متحف اللوفر كأس من البرونز نقش عليها مشهد لقنص النعام ، تتميز المطاردة فيه بالحيوية النادرة إذ يشترك فيها أحد القناصة راكبا جملا (لوحة ١٨٤) .

وهكذا أثبت الأخمينيون مهارتهم في صياغة المعادن وبرهنوا على أنهم أصحاب ذوق رفيع . وكانت أواني المائدة الملكية جديرة بمُلكهم الذى كانوا يعدون العالم كله قد اتسع له ، تشهد على ذلك الصحاف الفضية ذات القاعدة المحوّرة على شكل النصف الأمامي لتيس أو وعل .

وثمة تمثال فريد يعد آية من آيات الرهافة والرشاقة والجمال لوعل من الفضة مطعّم بالذهب ، يقفز في رشاقة وقد اعتمد قائماه الخلفيان على حلية مروحة نخيلية تتوّج قناعا لسيلينوس المخمور إله سكان مقاطعة فريجيا ومربىّ باكخوس الذى عدتّه الأساطير الإغريقية مهرج الأوليمپوس (لوحة ١٨٥) .

وعرفت إيران صناعة الزجاج الذى صنعت منه خوزستان «عيلام» أواني عديدة في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، وتشير إحدى مسرحيات أرستوفانيس إلى تناول سفراء أثينا في بلاد الفرس نبيذا صافيا حلوا في كئوس من الزجاج والذهب .

كذلك احتلت صناعة البرونز مكانه كبيرة في صناعة الأثاث والتماثيل الصغيرة . ومن أجمل القطع البرونزية تمثال الأسد الراقد الذى كان يستخدم صنجة ميزان لوجود حلقة في ظهره (لوحة ١٨٦) ، وكانت الموازين على جانب كبير من الأهمية في الحياة الاقتصادية للإيرانيين ، فالميزان رمز العدالة . والملك في العقيدة الإيرانية ظل للإله ولعدالته ، لذا يطلق على لسان الميزان اسم «الملكي» و«العادل» . وكما أن ثمة موازين ومكاييل زائفة ، كذلك كان ثمة أمراء جائرون ولصوص موازين ينالون جزاءهم بإرسالهم إلى أعماق الجحيم حيث يتولى أهريمن بنفسه عقابهم . وقد اتخذت صنجات الموازين المصنوعة من الديوريت والتى كشف عنها في سوسه وسومر (٢٤٥٠ ــ ٢٥٣٠ ق.م) شكل البط الراقد ، وهو رمز لسطح الماء الراكد ، وكذلك لكل ماهو مستو ولكل ماهومتوازن .

واتخذ الإيرانيون غزاة الهضبة في النصف الثاني من الألف الثاني رمزا جديدا هو الأسد الراقد ، بأحجام مختلفة مصنوعا من البرونز وفي أحيان قليلة من الحديد ، ولعل اختيار الإيرانيين للأسد يعود إلى أن المساواة عندهم كانت تعني العدالة التى تجسّدها الملكية . وكانت كلمة شاه الإيرانية تعني في مبدأ الأمر الأسد والصياد والمحارب ، ويقول هيرودوت إن كلمتى خشايارشا وأردشير في لغة الفرس أيامه كانت تعني المحارب والمحارب الأعظم على التوالي . وكانت الصنجات التى على شكل الأسود تصنع خلال القرن التاسع ق.م بطريقة بدائية ، ثم تطور الفن الإيراني في تشكيل الكائنات الحية ، فوجدنا في القرن الرابع قبل الميلاد صنجات موازين على شكل أسود تتفق والقواعد الكلاسيكية ، مثل الصنجة التى نعرض لها هنا التى عثر عليها بحسنلو والموجودة بمتحف اللوفر . وتبيّن العناية التى كان يوليها الفنانون لصناعة هذه الصنجات على شكل الأسد من أصغرها إلى أكبرها حجما مدى اهتمام الأخمينيين بالموازين والمكاييل ، إذ كانوا يعتقدون أنهم يعززون عرشهم حين يفرضون قواعد الدين الفارسي على التجارة . وسار الساسانيون على النهج نفسه ، فخلال الرحلة التى قام بها أرد ــ فيراز إلى العالم الآخر شاهد في أعماق الجحيم شقيّا يتعرض لعقاب أليم ، ولما سأل عن الخطيئة التى ارتكبها في حياته واستحق

عنها هذا العقاب أجابه الملكان الحارسان سراهوشا وأدهور أنه قد ارتكب جريمة ضد الإله ميترا بأن دلّس على المؤمنين فطفّف في الكيل والميزان .

كذلك أولع الأخمينيون باللوحات الصغيرة التى كانت تثبّت في الملابس ، وهى اللوحات التى كان يقصر أهل مابين النهرين استخدامها على تزيين ثياب الآلهة فاستوردوا بعضها المصنوع من العاج من مصر واليونان وآسيا الصغرى . كما أتاح فن الحفر الدقيق نقل الرمزية الشرقية من المستوى الديني إلى المستوى الدنيوي ، فنرى الملك ممتطيا ظهر أسد ممسكا بالقوس في يد وبسهام ثلاثة في اليد الأخرى . وما من شك في أن هذا المشهد مستوحى من صور الآلهة الشرقية القديمة ، وكذلك كان القوس علامة للسلطان الملكي فنراه ممثّلا في نقوش بيستون[٧٣] ونقش رستم . وفي جميع هذه المنجزات نلحظ أن الفنان قد استوحى تكوينات المشاهد من الفن القديم ــ الذى يجهل البعد الثالث ــ وكثيرا ماكان الموضوع الرئيسي يصور إلها أو مذبحا أو ملكا ، يحيطه الفنان بما يملأ المساحة الخالية كى يبعث فيها نوعا من التوازن . وحتى في مشاهد الحرب بين الميديين والسكوذيين نراه يخضع لهذه القاعدة ، ولكى يوحى لنا الفنان أننا بصدد منظر طبيعي يصور شجرة منعزلة من النخيل لا صلة لها بالموضوع . ولعل تقنية الحفر الدقيق على الحجر هى التى تكشف لنا عن جهود الفنان الإيراني في التعبير عن الحركة ومحاولة الإيحاء بالبعد الثالث ، غير أن عدم الترابط الداخلي بين العناصر المكونة للموضوع وبُعد صور الأشخاص والحيوانات عن الواقعية يكاد يوحي بأنها من إنتاج فنانين من فارس كانوا يستلهمون الفن الإغريقي . وما من شك في أن الفن الفارسي لم يكن خالصا تماما وأنه كثيرا ما استوعب هذه العناصر وأحالها إلى عناصر تحمل بصماته الخاصة به .

لقد تركزت في فارس مختلف أنواع النشاط الإنساني كله ، ففي عام ٥١٢ أمر داريوش القبطان سكيلاكس [من كاريا بآسيا الصغرى] أن يبحر صوب نهر السند مفتتحا خط الملاحة بين فارس ومصر . وكان الطبيب اشتيسياس اليوناني يعيش في بلاط داريوش الثاني ، كما كان تليفاينيس من فوكايا يعمل لحساب ملك الملوك ، وهو مايفسر تسلل التأثيرات الإغريقية إلى فارس التى لم تكفّ عن استخدام الأيدي العاملة الأجنبية . وقد اتصل اللقاء بين كافة مناطق الامبراطورية المختلفة والدول المجاورة ، ومضى السفراء والعلماء والفنانون يتجولون من بلد إلى آخر فذاعت شهرة الشرق في العالم كله يمثّلهم الفرس ، حتى وفد الإغريق للحصول على المعارف العلمية لبابل القديمة فكانوا يتلقونها في حلقات خاصة ، غير أنه كثيرا ما أدى هذا التبادل إلى صراعات حادة ، وقيل إن فيثاغورس كان يرتدي غطاء الرأس الذى كان يرتديه طلاب المعرفة .

وقد انتعشت التجارة باستخدام «الداريك» تلك العملة الفارسية الذهبية التى سميت باسم داريوش ، ودعمتها المصارف الكبرى التى أسسها موراشو وأبناؤه في بابل . وامتد الطريق العظيم العريق

(٧٣) بغ ستان أى مكان الإله .

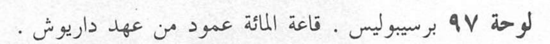
المسمى بسميراميس صوب سوسه ، وأقيمت على مسافات متساوية من هذاالطريق نصب أثرية لتخليد ذكرى ملك الملوك ، مثل صخرة بيستون التى لاشك أن تسلّقهَا قد تطلب شجاعة نادرة من النحاتين كى يتسنى لهم حفر نقوشهم البارزة تمجيدا لداريوش وتسجيل خطابه الذى ألقاه من فوق العرش باللغات البابلية والعيلامية والفارسية . وكان لاستخدام الأخمينيين للغتين أخريين بالإضافة إلى الفارسية لتيسير التعامل مع رعايا الامبراطورية الفضل في اكتشاف العلماء الكتابة المسمارية بمعاونة إهليلج مصري فوق قنينة زيت مصرية ظهر عليها اسم خشايارشا . ونستطيع أن نتبين تسلّل التأثير الفارسي [الميدي] إلى بابل من إقامة نبوخد نصر الثاني البابلي الحدائق المعلقة لإرضاء زوجته آميتيس حفيدة أستياجوس ، وكانت الحدائق جزءا لايتجزأ من القصور الأخمينية ، تلك الحدائق التى بقيت حتى اليوم فخر إيران وسحرها ، كذلك سميت المباني في بابل «أپادانا»[٧٤] ، كما تكشف أطلال قصر في صيدا ــ التى كانت وقتذاك إحدى العواصم الفارسية ــ احترق خلال تمرد أحد الولاة ، عن تغلغل الطراز الفارسي في جميع المجالات الفنية سواء في الثياب أو العمارة .

(٧٤) بمعنى الوفرة والرخاء هنا .

لوحة ٩٤ تخت جمشيد «برسيبوليس» البوابة الشرقية للتريبيلون : شارة أهورا مزدا على الباب الشرقي لقاعة العرش . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .

لوحة ٩٥ برسيبوليس . منظر عام من الجو لتخت جمشيد . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .

لوحة ٩٦ برسيبوليس . العمود الشمالي من بهو أعمدة خشايارشا .



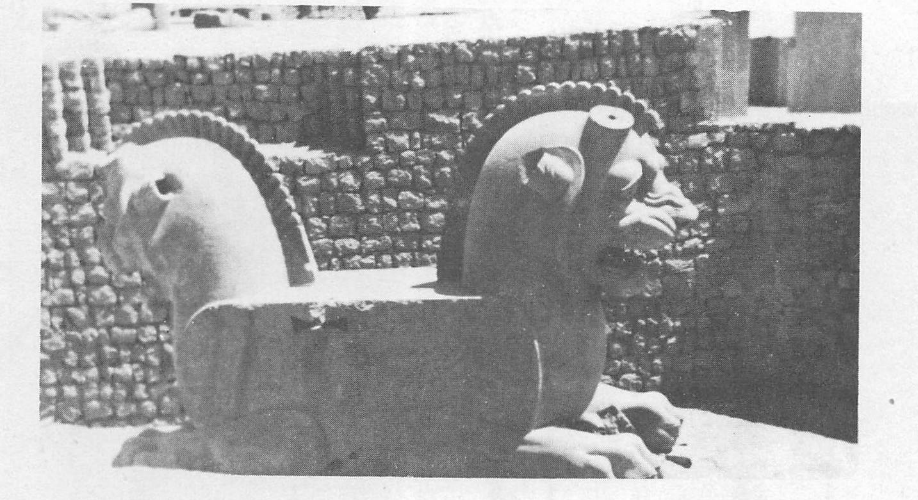
لوحة ٩٧ برسيبوليس . قاعة المائة عمود من عهد داريوش .





لوحة ١٩٨أ ،ب برسيبوليس . تفصيل من تاج عمود . ثور برأس رجل . القرن ٥ ق.م . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .

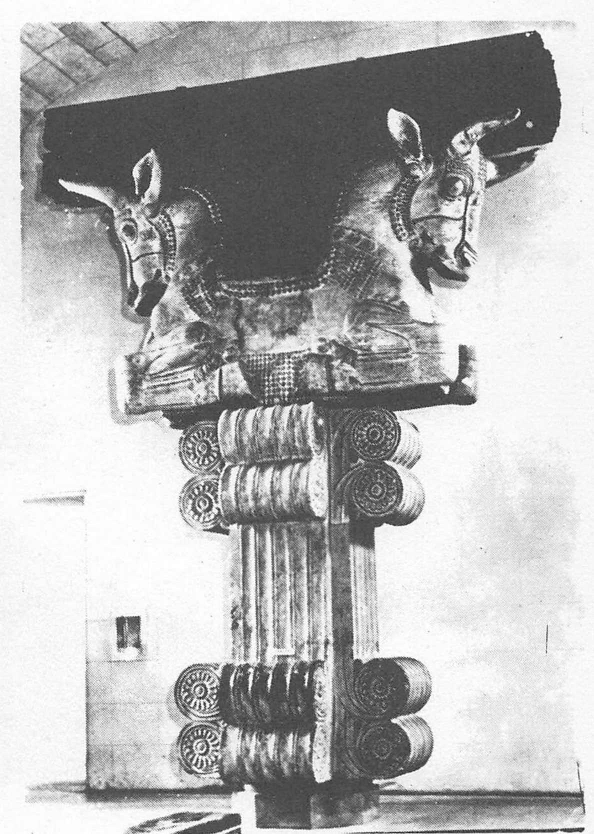
لوحة ٩٩ برسيبوليس . تاج عمود
على شكل عقاب . تصوير المؤلف



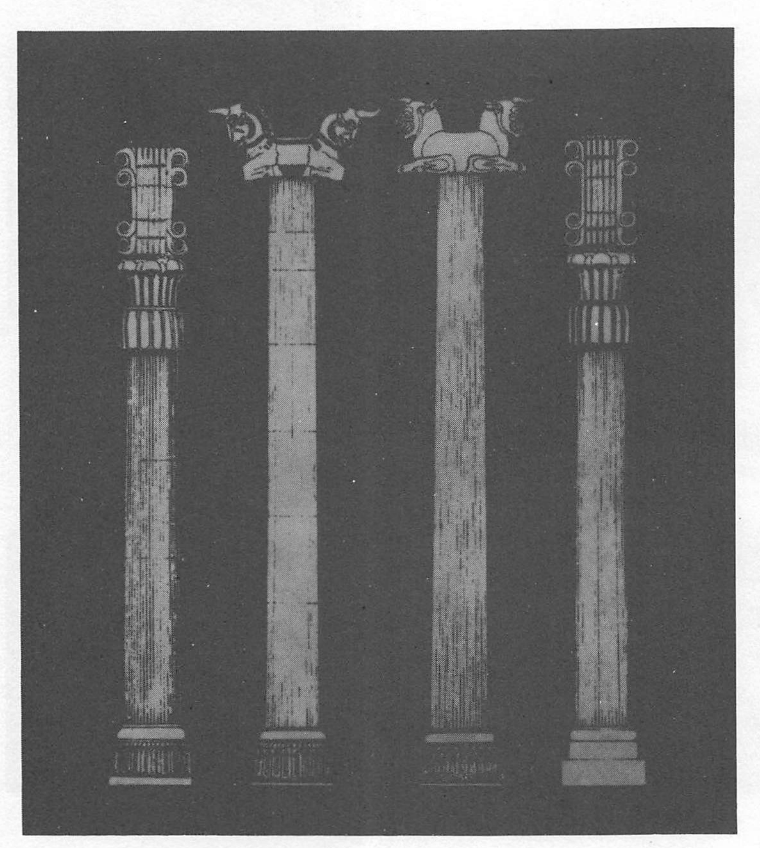
لوحة ١٠٠أ برسيبوليس . تاج
عمود على شكل أسد . تصوير
كاتب هذه السطور .



لوحة ١٠٠ب برسيبوليس . تاج
عمود على شكل أسد . تصوير
كاتب هذه السطور .



لوحة ١٠٢ برسيبوليس . أعمدة ذات تيجان مختلفة .



لوحة ١٠٣ سوسه . رأس ثور يزيّن تاج عمود . القرن ٤ ق.م . بإذن من متحف اللوفر .

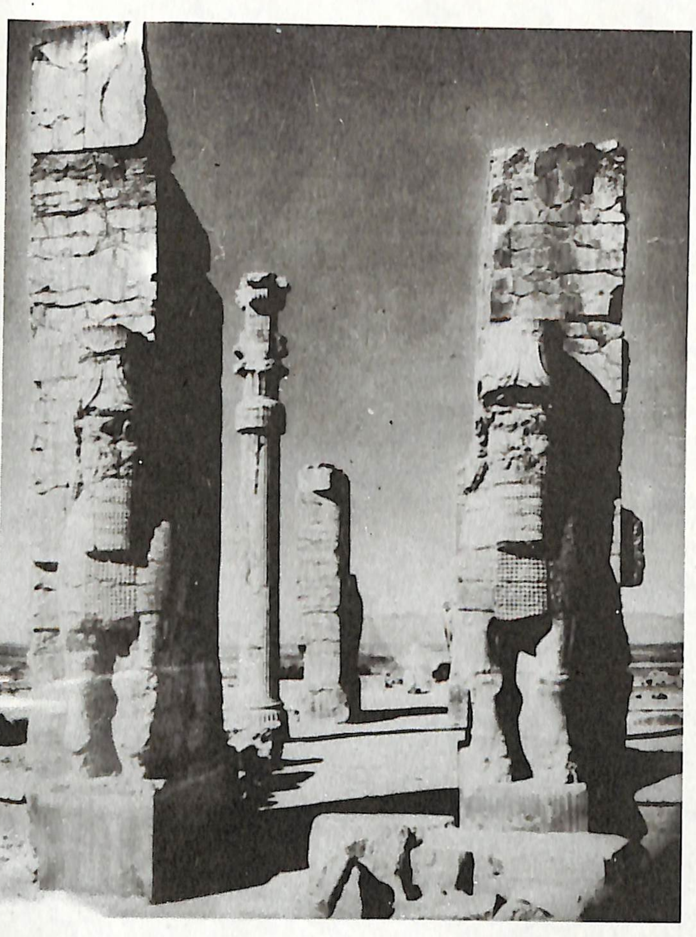


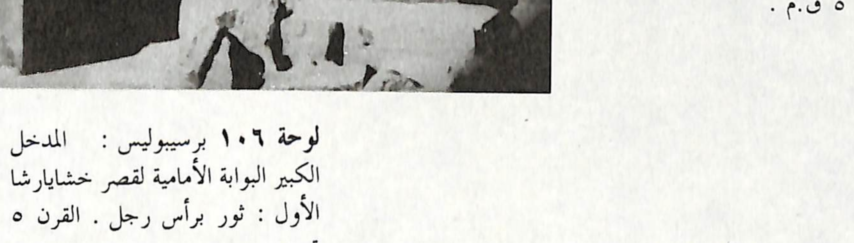
لوحة ١٠٤ برسيبوليس : الأبادانا أى بهو الأعمدة من عهد داريوش .

لوحة ١٠١أ برسيبوليس . البوابة الأمامية لقصر خشايارشا . ثور مجنح برأس رجل . القرن ٥ ق.م . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .

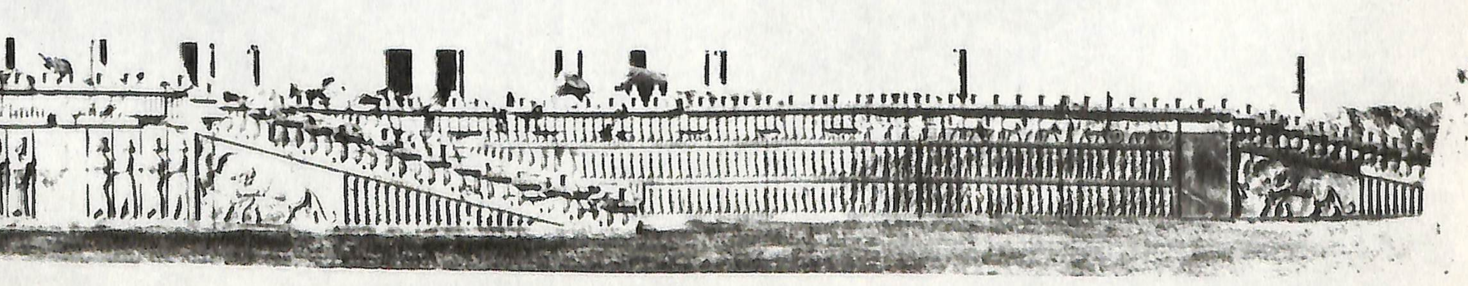


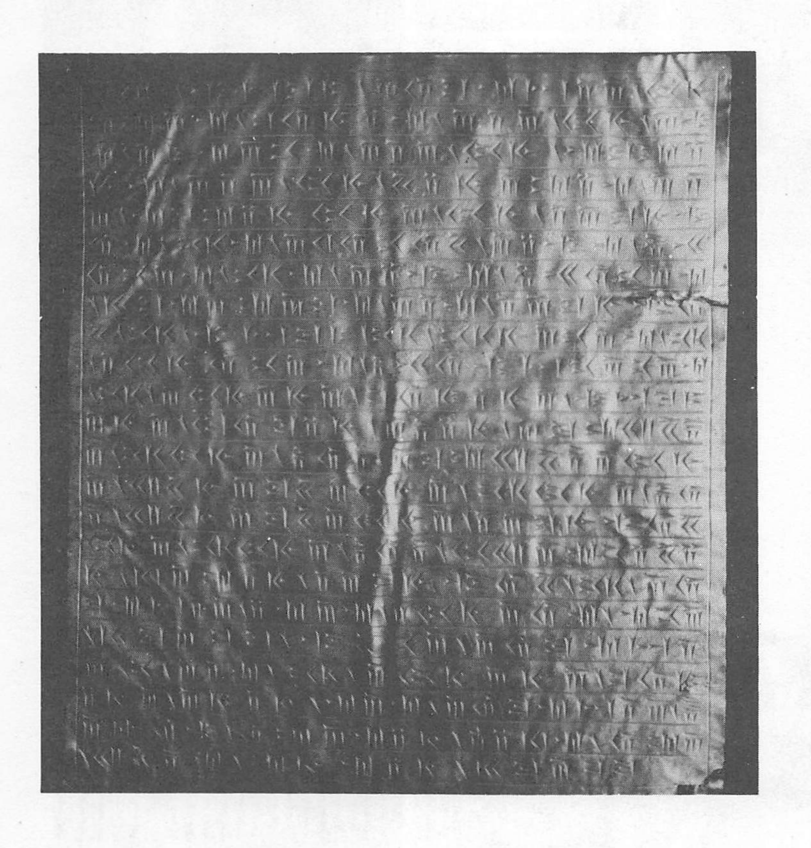
لوحة ١٠٥ برسيبوليس : المدخل الكبير بالبوابة الأمامية لقصر خشايارشا الأول القرن ٥ ق.م .

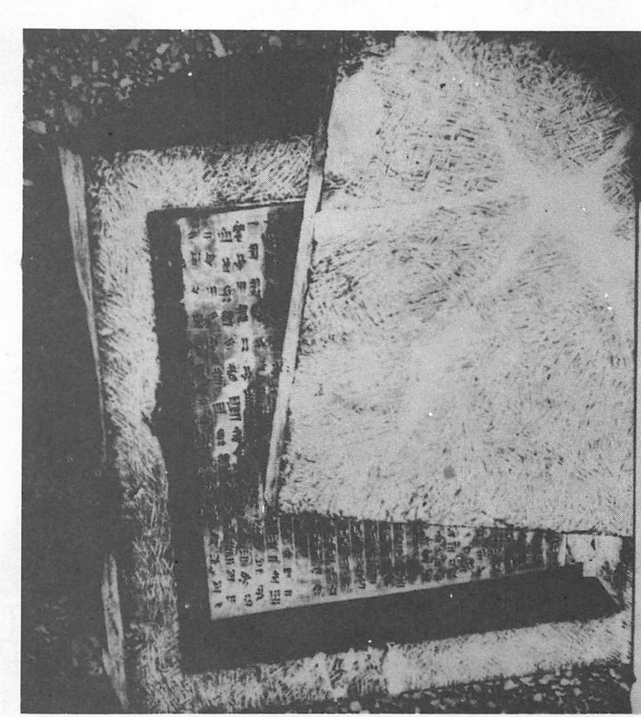




لوحة ١٠٦ برسيبوليس : المدخل الكبير البوابة الأمامية لقصر خشايارشا الأول : ثور برأس رجل . القرن ٥ ق.م .



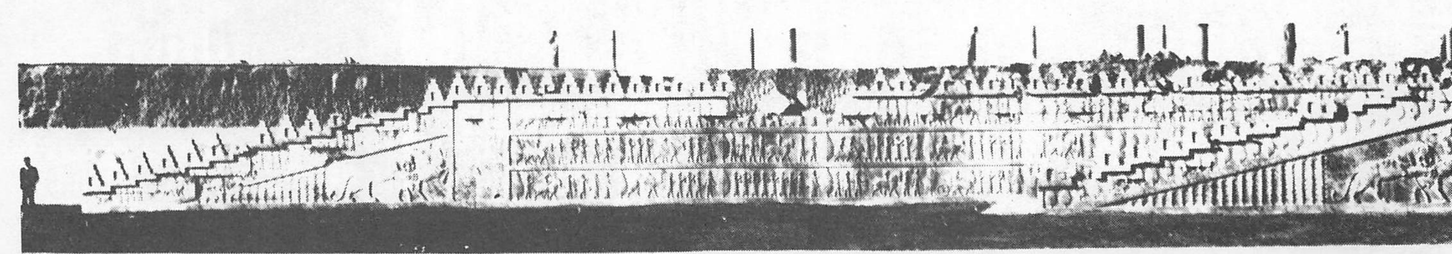




لوحة ١٠٧أ برسيبوليس : لوحة داريوش بأساس الأبادانا . من الذهب . وجدت في صندوق حجري مع لوحة فضية . نهاية القرن ٦ ق.م . بإذن من متحف طهران .

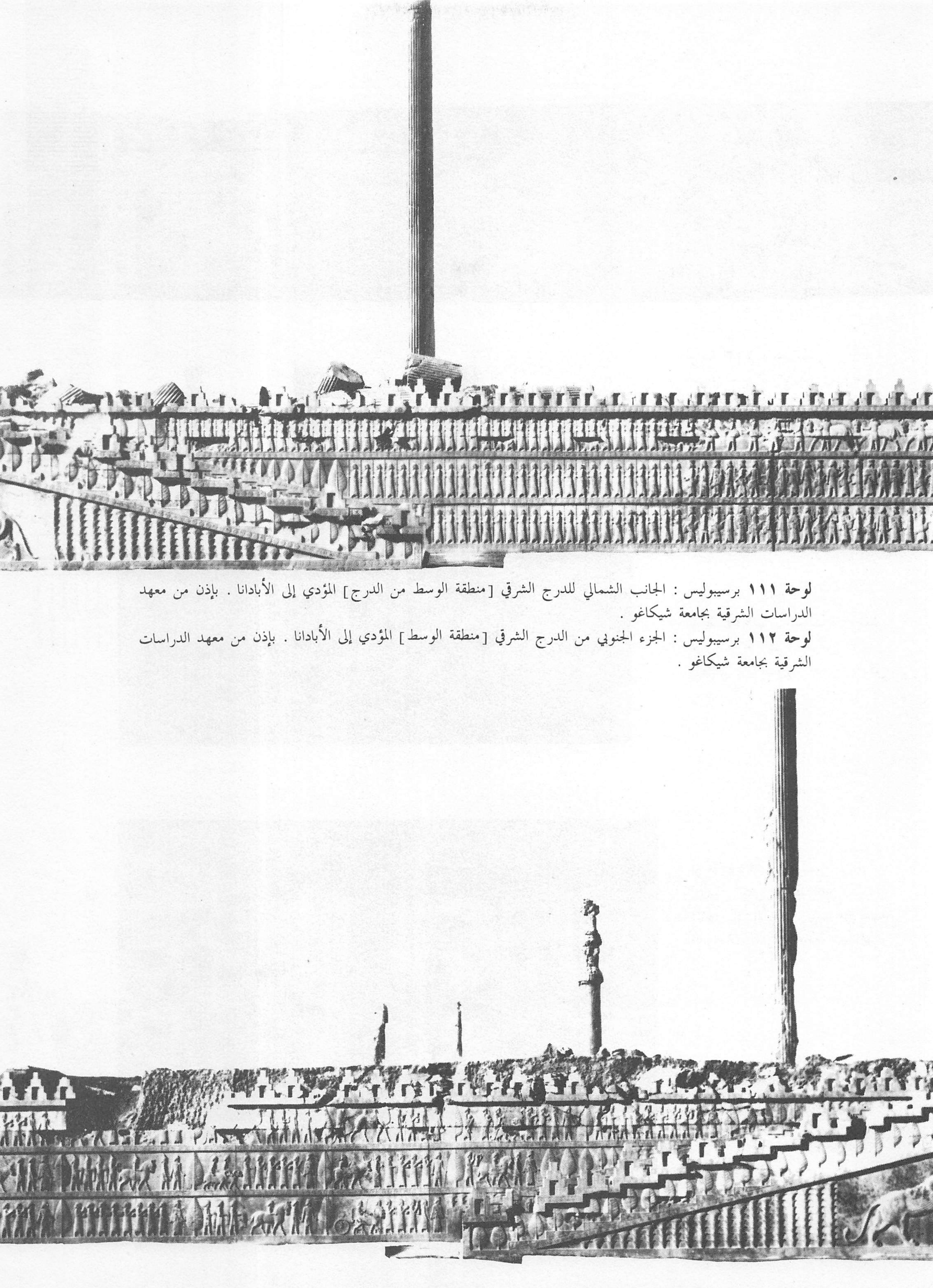
لوحة ١٠٧ب برسيبوليس : لوحة داريوش (تفصيل) .

لوحة ١٠٨ برسيبوليس : منظر عام للدرج الشرقي المؤدي إلى الأبادانا [صورة مركبة من خمسة لقطات لصقت بعناية إلى جوار بعضها البعض] بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .



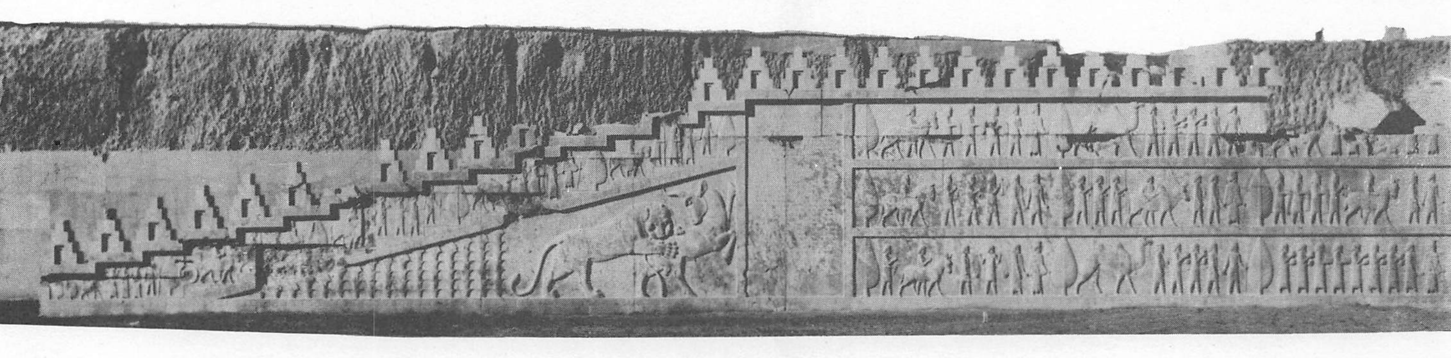
لوحة ١٠٩ برسيبوليس : منظر عام لدرج الأبادانا . جانب من الدرج الشرقي ، وقد ظهر قصر داريوش في خلفية اللوحة . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .

لوحة ١١٠ برسيبوليس : الجانب الشمالي للدرج الشرقي المؤدي إلى الأبادانا [من نهايته] . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .

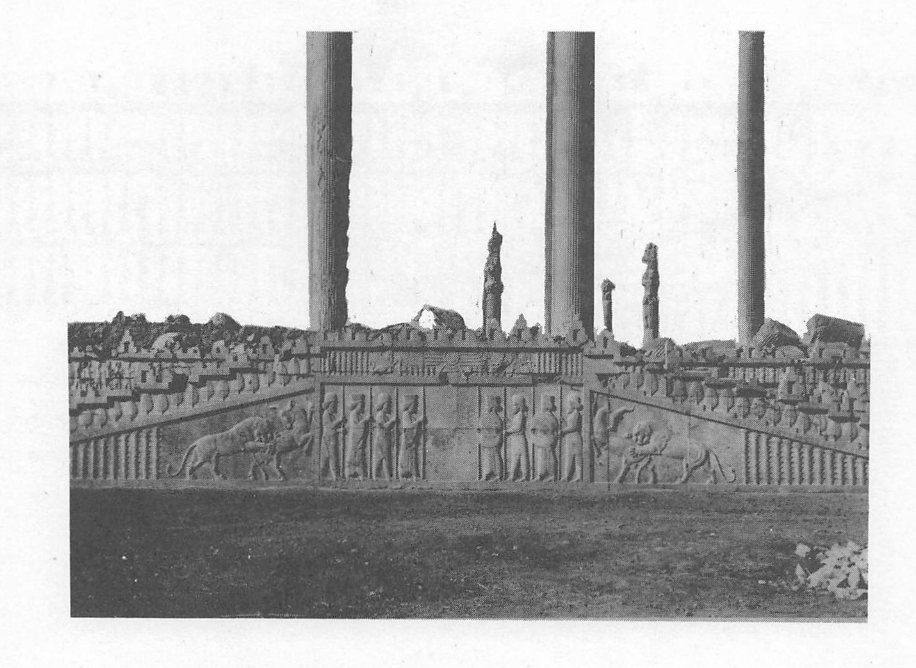


لوحة ١١١ برسيبوليس : الجانب الشمالي للدرج الشرقي [منطقة الوسط من الدرج] المؤدي إلى الأبادانا . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .

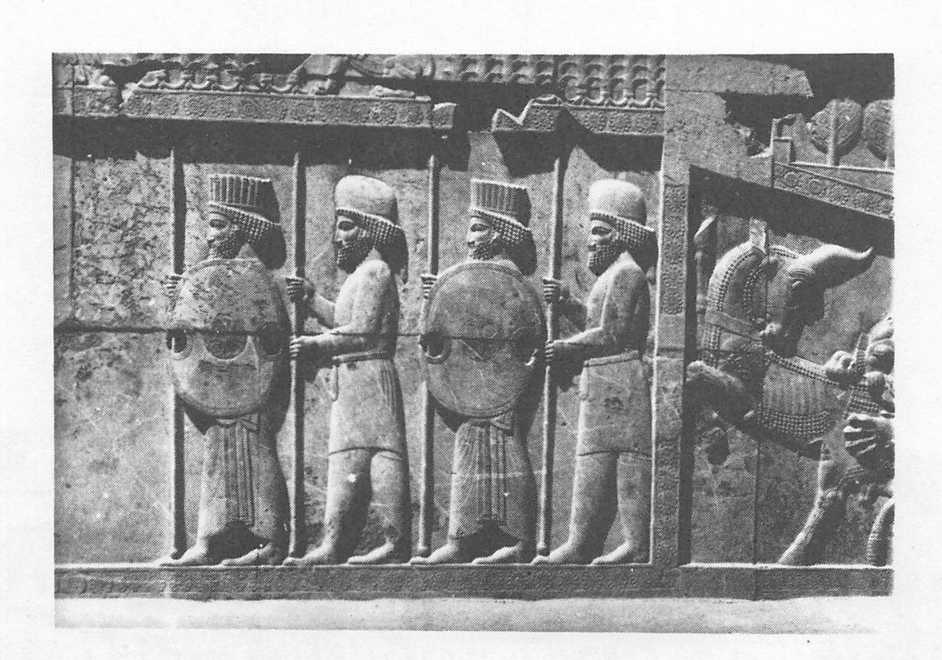
لوحة ١١٢ برسيبوليس : الجزء الجنوبي من الدرج الشرقي [منطقة الوسط] المؤدي إلى الأبادانا . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .



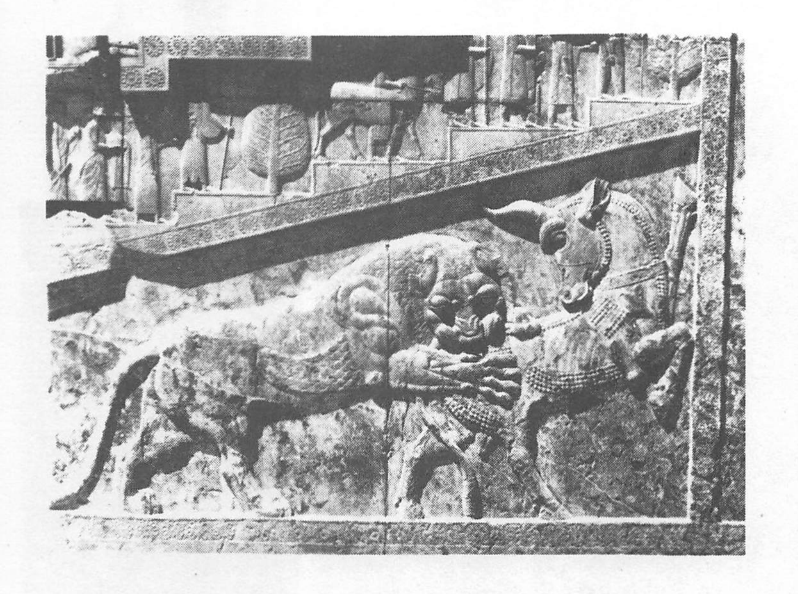
لوحة ١١٣ برسيبوليس : الجزء الجنوبي من الدرج الشرقي [طرف الدرج] المؤدي إلى الأبادانا . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .



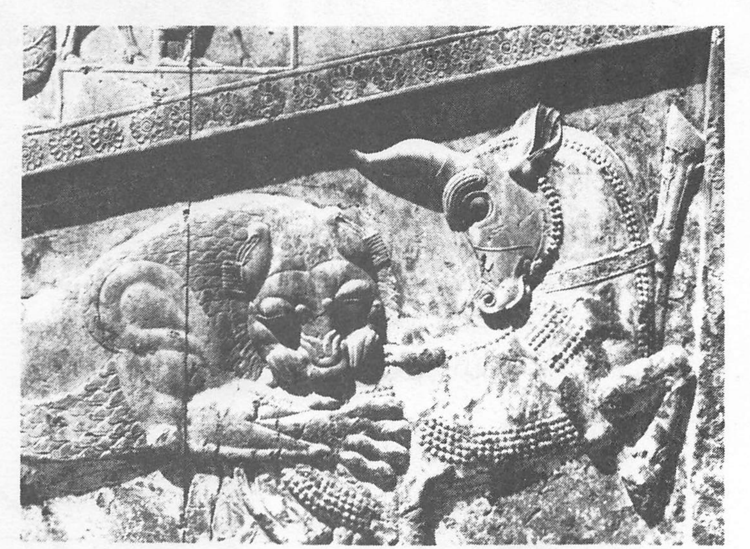
لوحة ١١٤ب برسيبوليس : نقش على الدرج يمثل الحراس الميديين والفرس . تصوير د. مايكل روجرز .



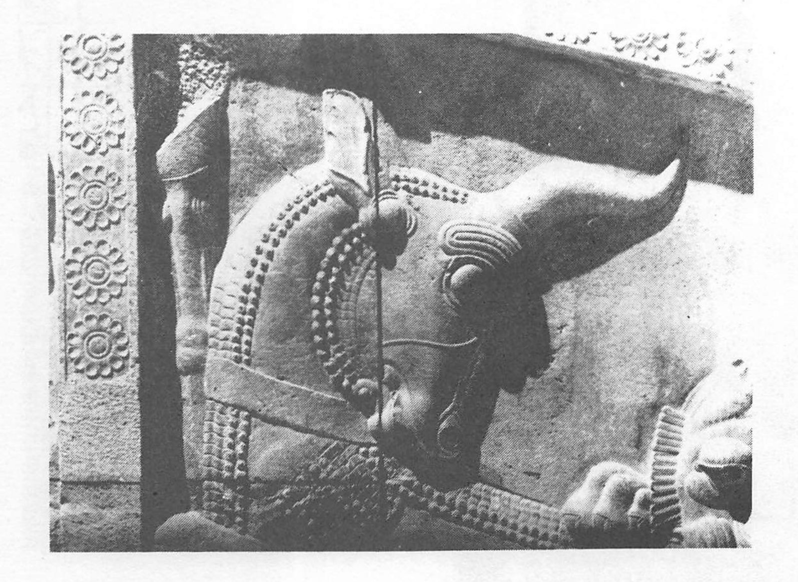
لوحة ١١٤أ برسيبوليس : الحراس الثمانية . نقش يتوسط الدرج الشرقي المؤدي إلى الأبادانا . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .



لوحة ١١٥ برسيبوليس : قصر داريوش . نقوش الدرج . خدم وحراس وصراع بين أسد وكركدن . القرن ٦ــ٥ ق.م . تصوير مايكل روجرز .



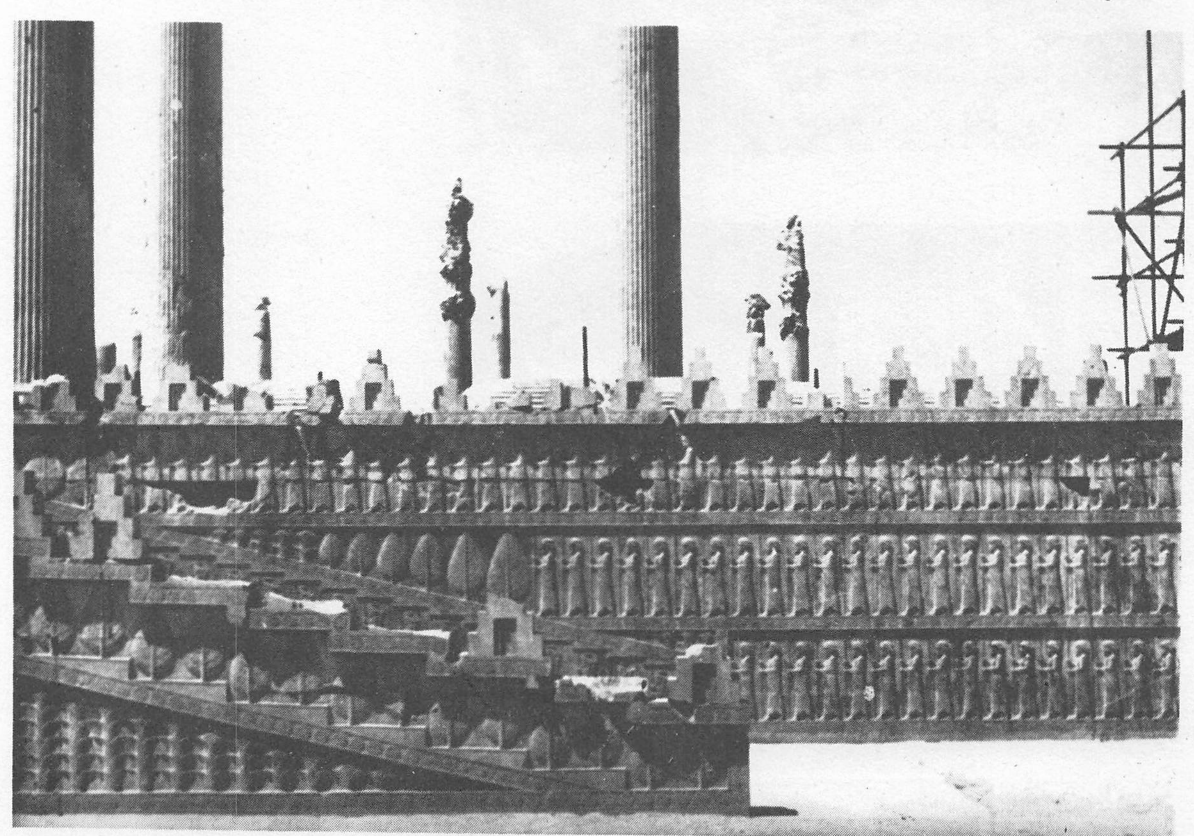
لوحة ١١٦ برسيبوليس : قصر داريوش . نقوش الدرج . الصراع بين الأسد رمز الفرس والقوة والحق والنور والكركدن أو الثور رمز الأعداء والظلام . تفصيل . القرن ٦ــ٥ ق.م . تصوير مايكل روجرز .

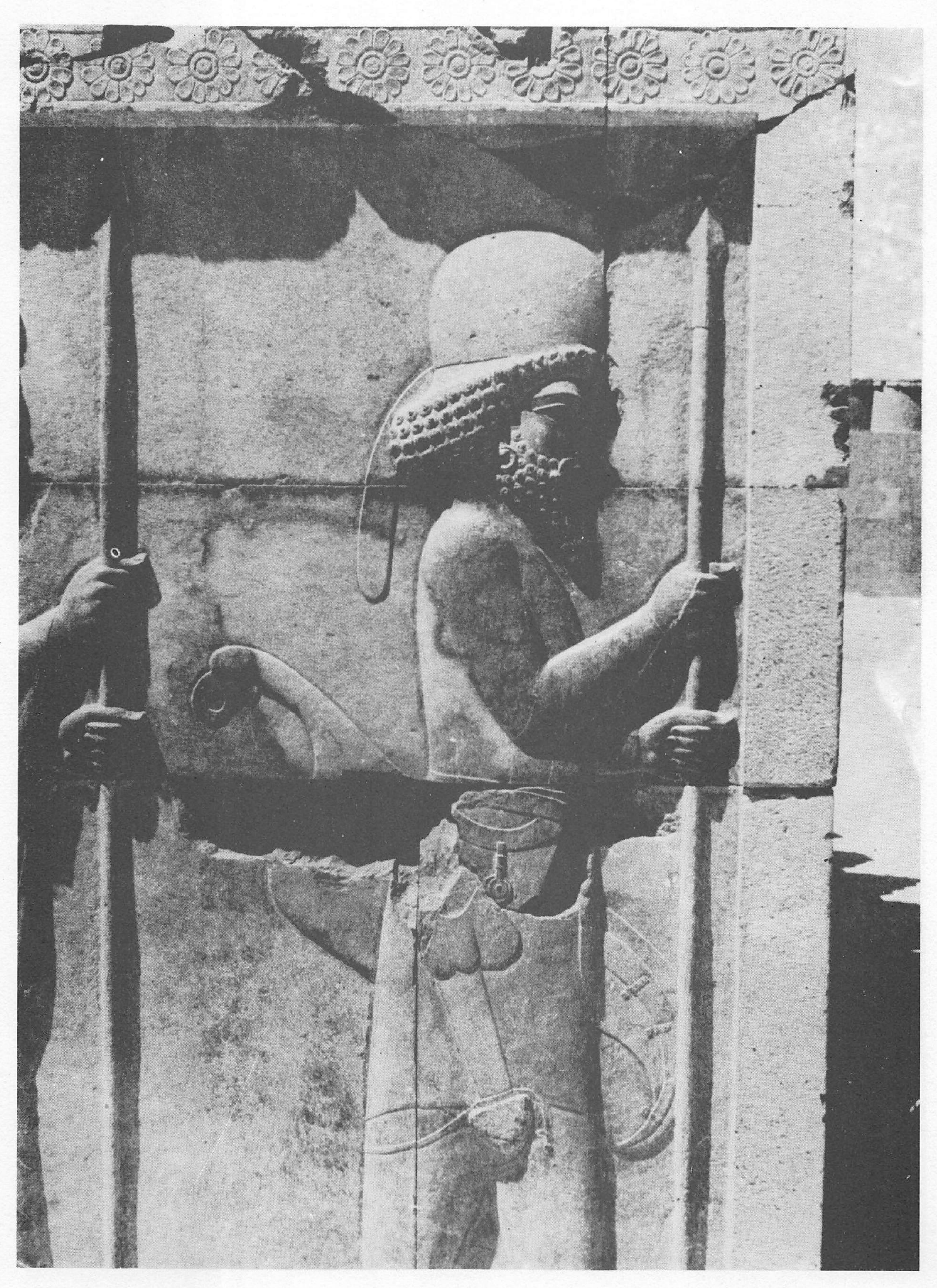


لوحة ١١٧ برسيبوليس : تفصيل من اللوحة السابقة .

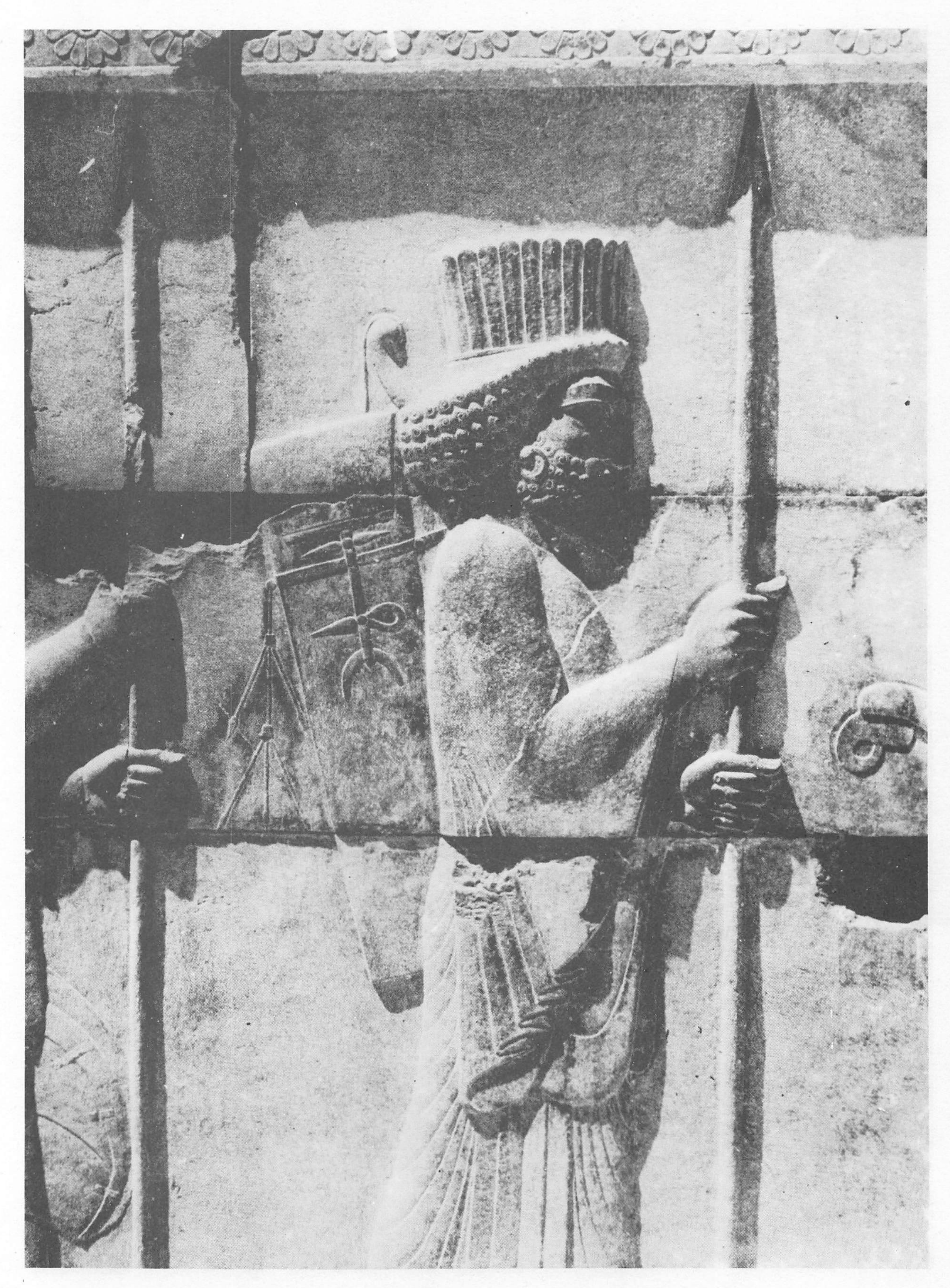
لوحة ١١٨ برسيبوليس : الدرج الشرقي للأبادانا . ممثلو الدول الثماني والعشرين الخاضعة لداريوش الأعظم ، يفصل بين كل وفد وآخر شجرة سرو . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١١٩ برسيبوليس : موكب ممثلي الدول الخاضعة لفارس . تصوير مايكل روجرز .





لوحة ١٢٠أ برسيبوليس : حارس ميدي يتدلى من وسطه السيف الأشوري . درج التريبلون . تصوير مايكل روجرز .



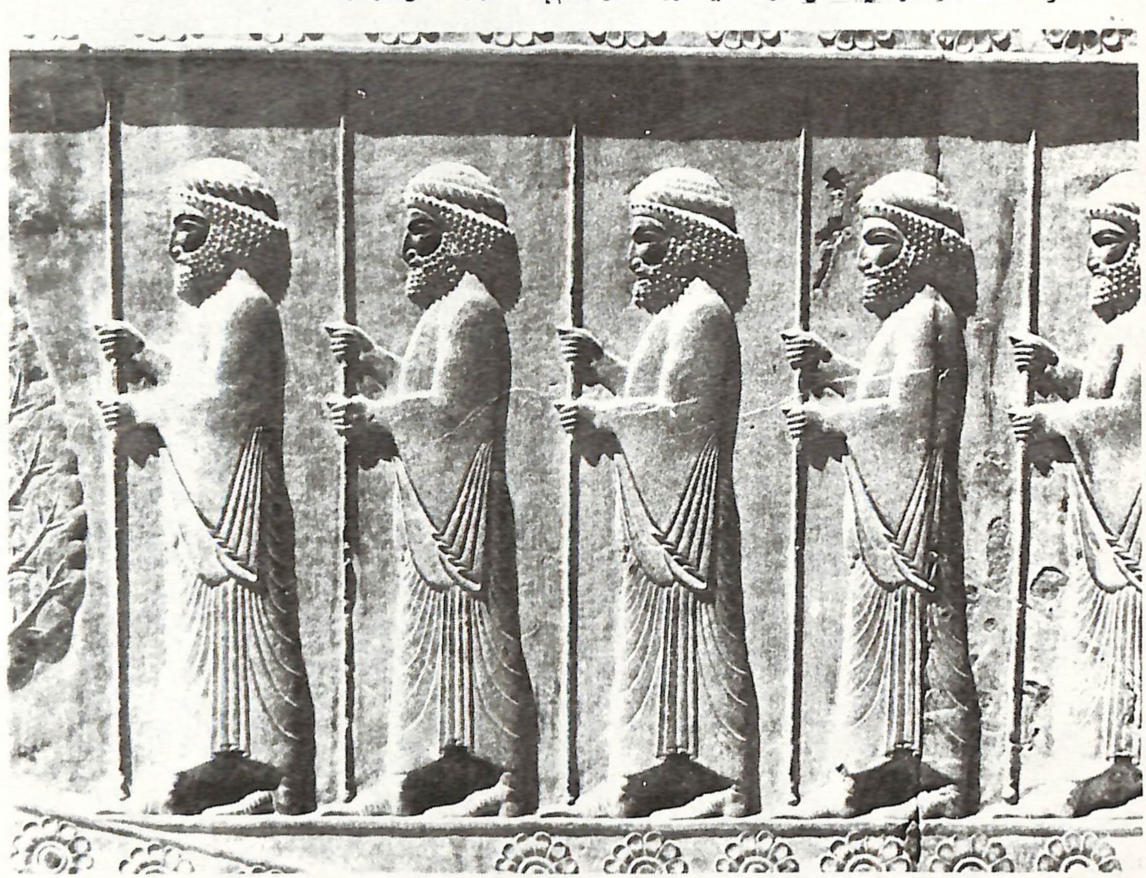
لوحة ١٢١ برسيبوليس : حارس من الفرس ، ونلحظ السهام مدلاة من جعبتها ومن ورائها القوس . تصوير مايكل روجرز .

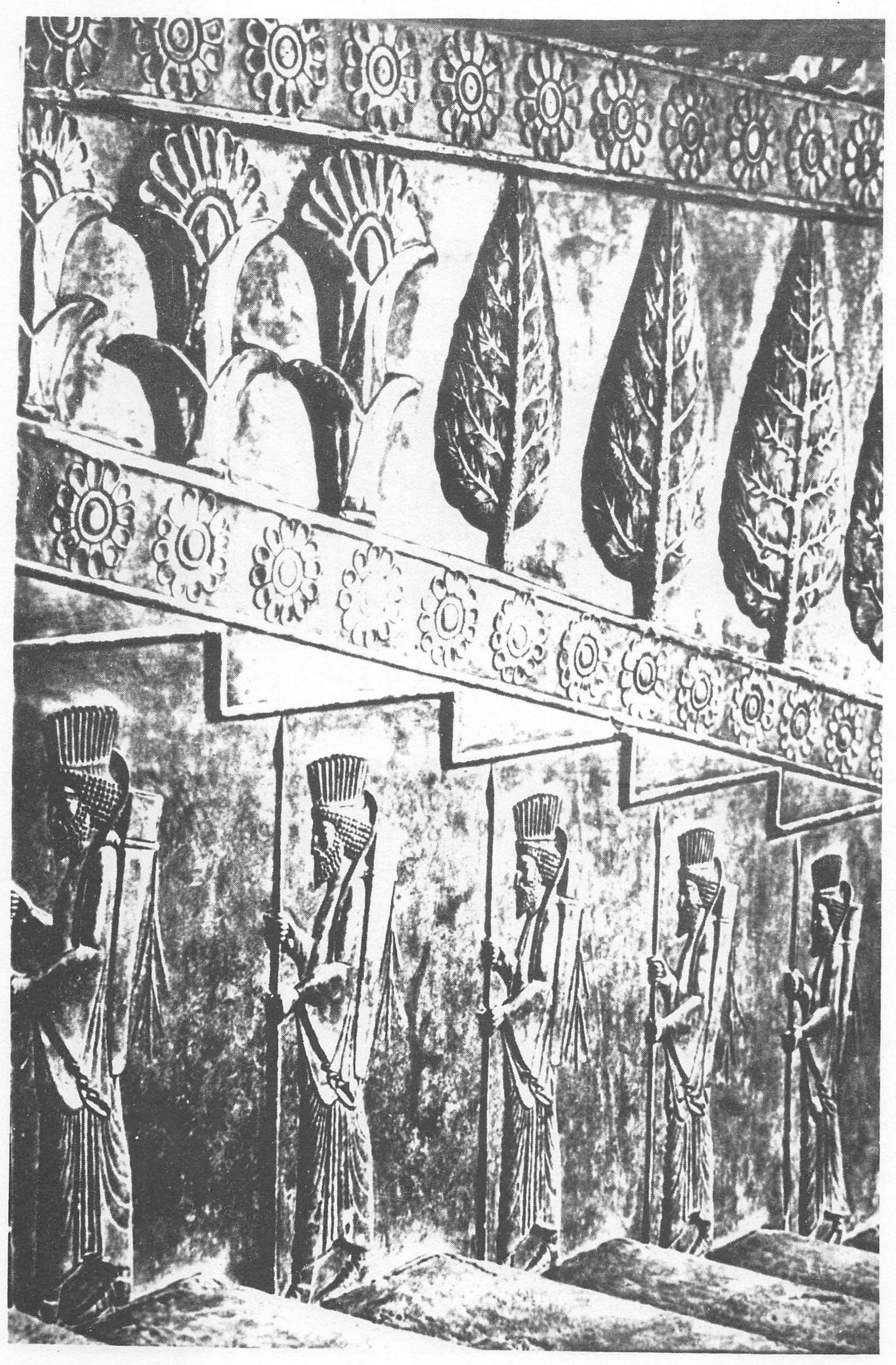


لوحة ١٢٢ برسيبوليس : حارس من الفرس . تصوير مايكل روجرز .

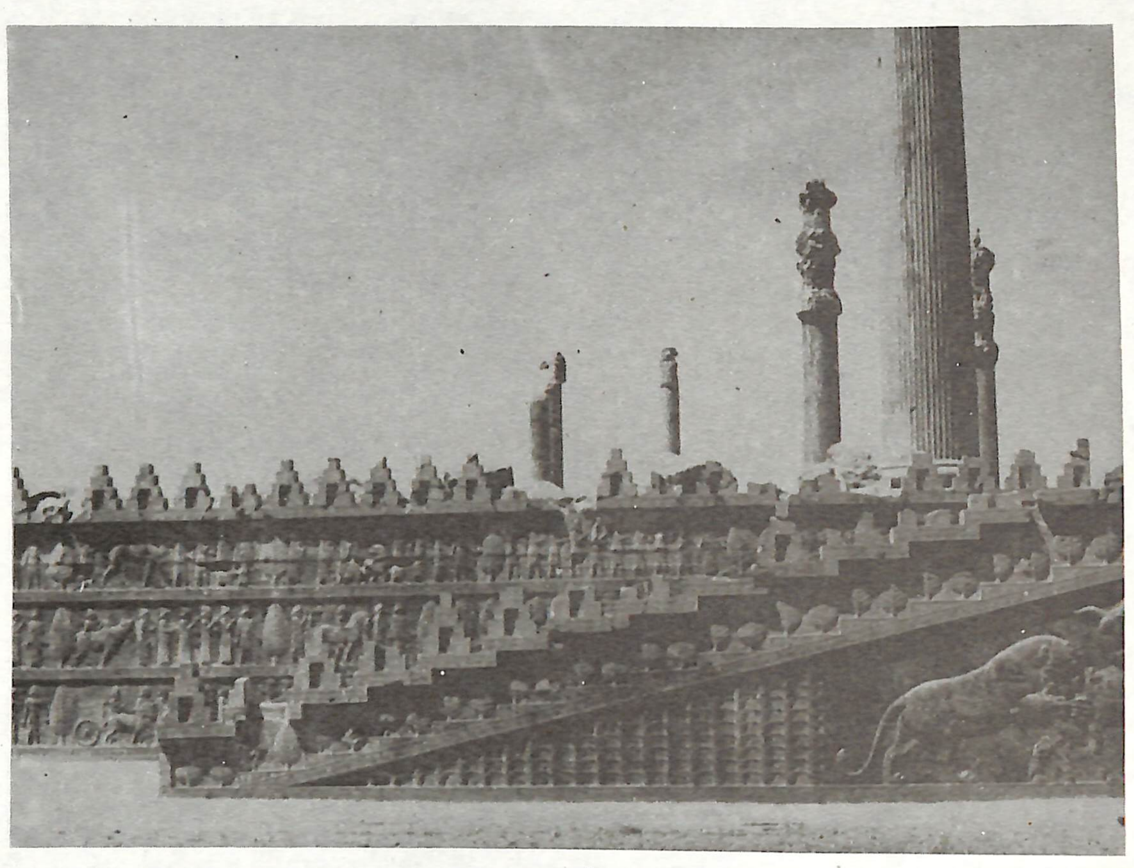
لوحة ١٢٣أ برسيبوليس : الحرس الميدي والفارسي ، ونلحظ رأس الكلب على الغمد . درج التريبيلون . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٢٥ برسيبوليس : أهل سوسه من خوزستان [عيلام] . تصوير مايكل روجرز .





لوحة ١٢٤ برسيبوليس : حرس داريوش [الخالدون] من الفرس . الدرج الشرقي للأبادانا .



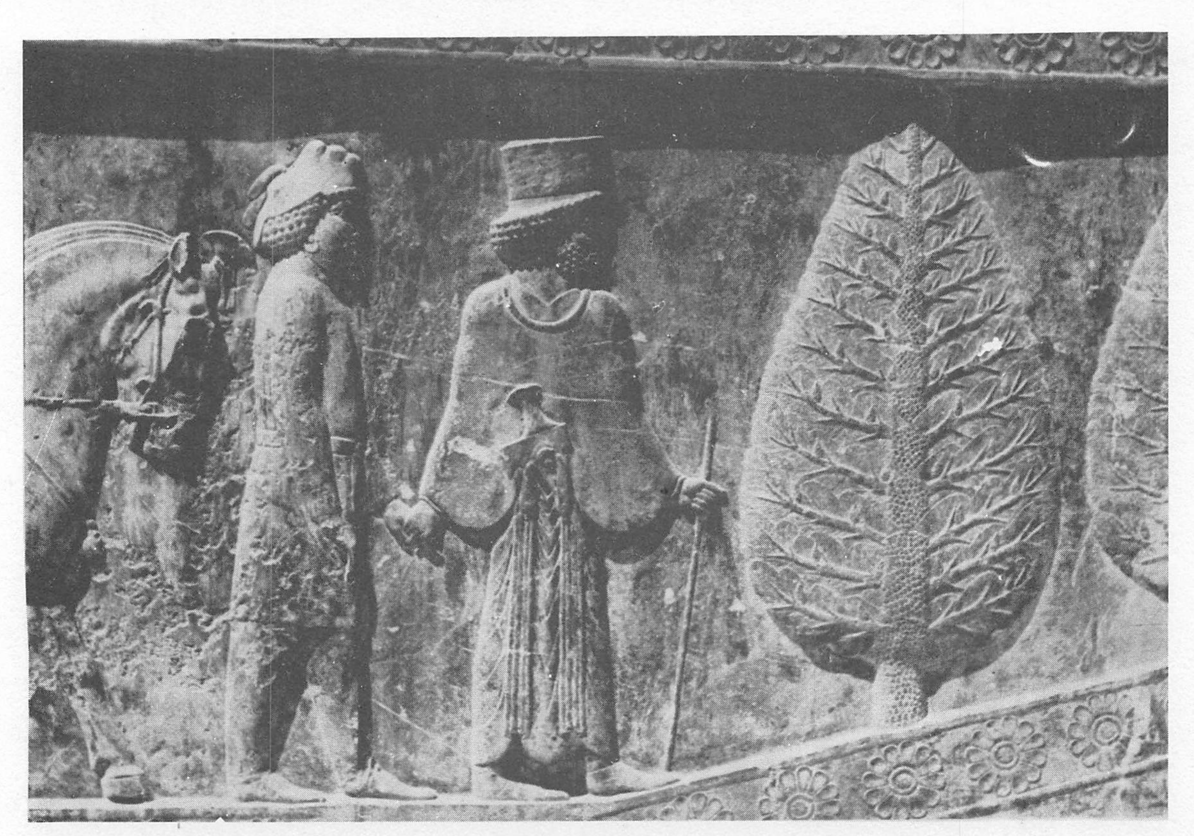
لوحة ١٢٦ برسيبوليس : ونرى العيلاميين في الصف الأول يقدمون لبؤة وشبليها . الدرج الشرقي للأبادانا . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٢٧ برسيبوليس : ممثلو الدول المختلفة : العيلاميون . تصوير مايكل روجرز .



لوحة ١٢٨ برسيبوليس : بارسيون يقدمون جملا ذا سنامين . الدرج الشرقي . تصوير مايكل روجرز .
لوحة ١٢٩ برسيبوليس : ممثلو الدول المختلفة . الأفغانيون أو البختياريون . الواجهة الشمالية . تصوير مايكل روجرز .





لوحة ١٣٠ برسيبوليس : الميديون . تصوير مايكل روجرز .

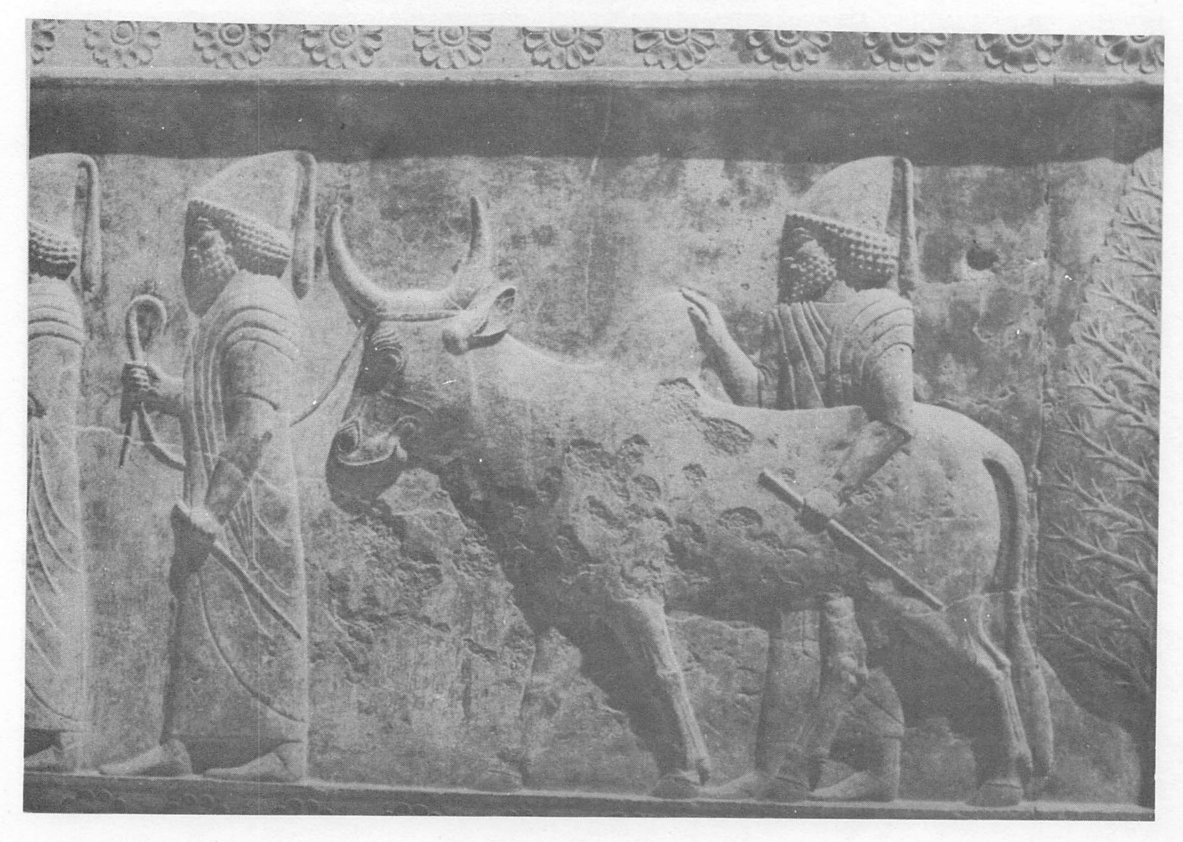
لوحة ١٣١ برسيبوليس : الميديون . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٣٢ برسيبوليس : أرمنى يقدم آنية معدنية ثمينة . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٣٣ برسيبوليس : وفد الأرمن يقدم الهدايا . الدرج الشرقي للأبادانا . تصوير مايكل روجرز .

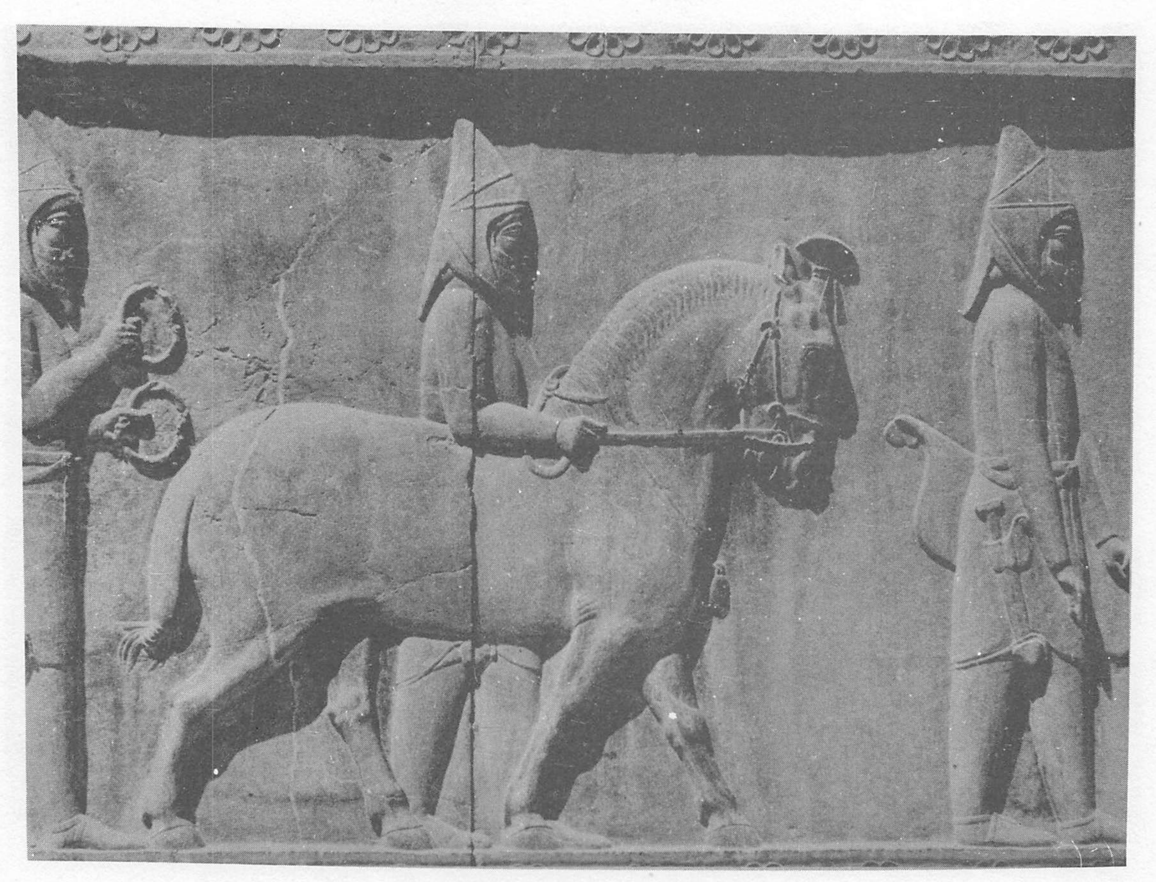
لوحة ١٣٤ برسيبوليس : وفد بابلي . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٣٥ برسيبوليس : وفد بابلي . تصوير مايكل روجرز .



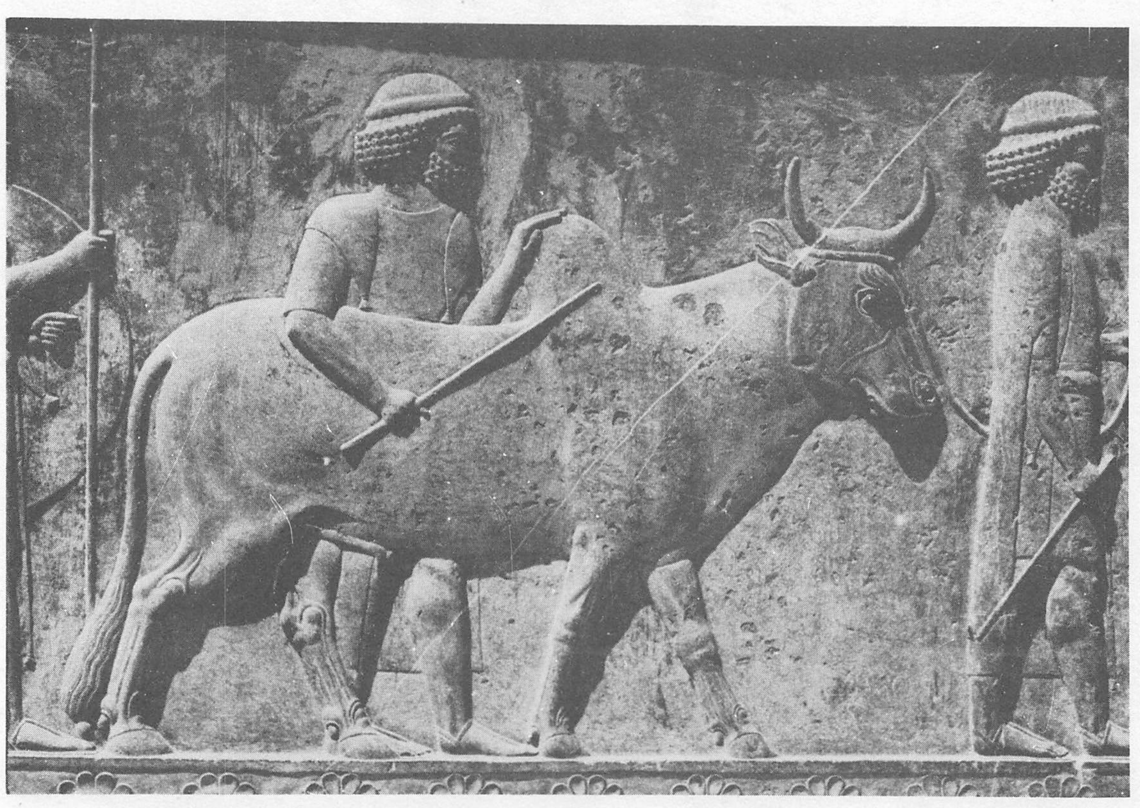
لوحة ١٣٦ برسيبوليس : وفد سيليسيا بآسيا الصغرى يقدمون الكباش . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٣٧ برسيبوليس : السكوذيون يعتمرون بقلنسوات مدببة يهدون الأقمشة . تصوير مايكل روجرز .



لوحة ١٣٨ برسيبوليس : السكوذيون يقدمون جوادا واساور ذهبية . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٣٩ برسيبوليس : الأشوريون يقدمون ثورا . تصوير مايكل روجرز .

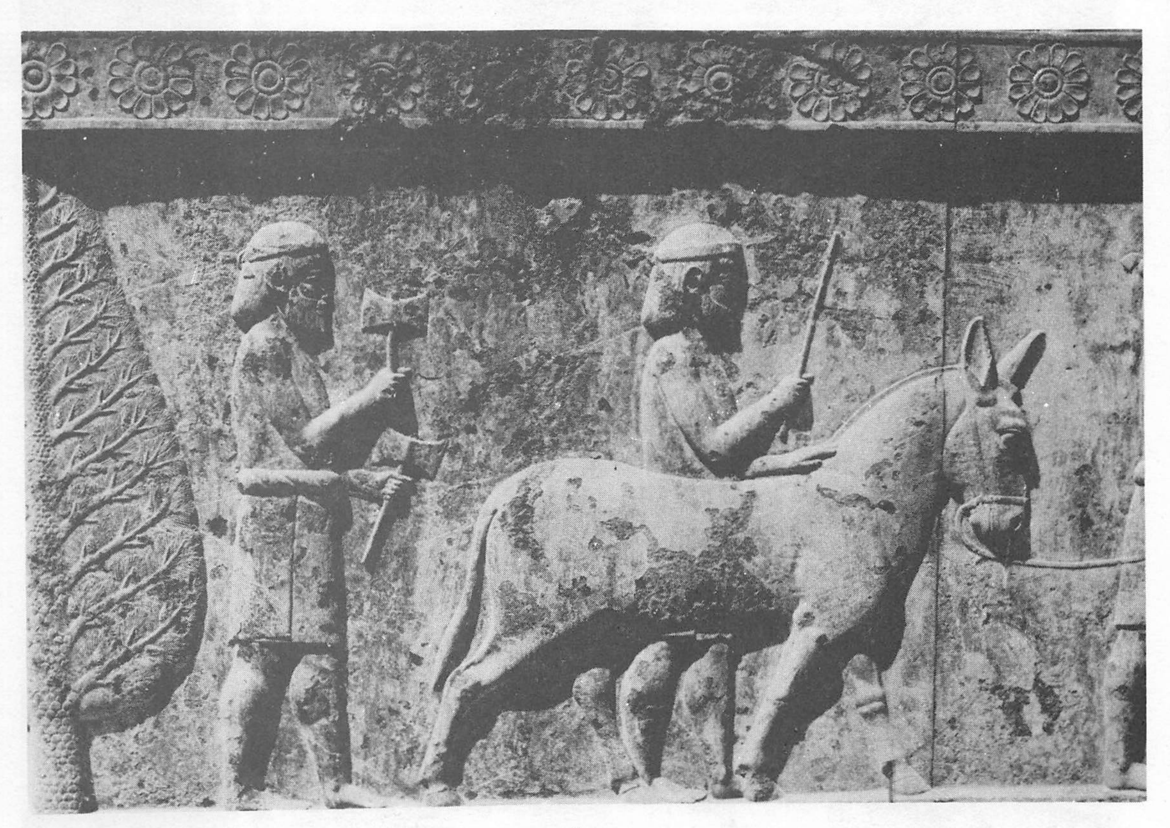


لوحة ١٤٠ برسيبوليس : الفينيقيون يقدمون أواني وأساور ذهبية . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٤١ برسيبوليس : الفينيقيون يقدمون مركبة يجرها جوادان . تصوير مايكل روجرز .

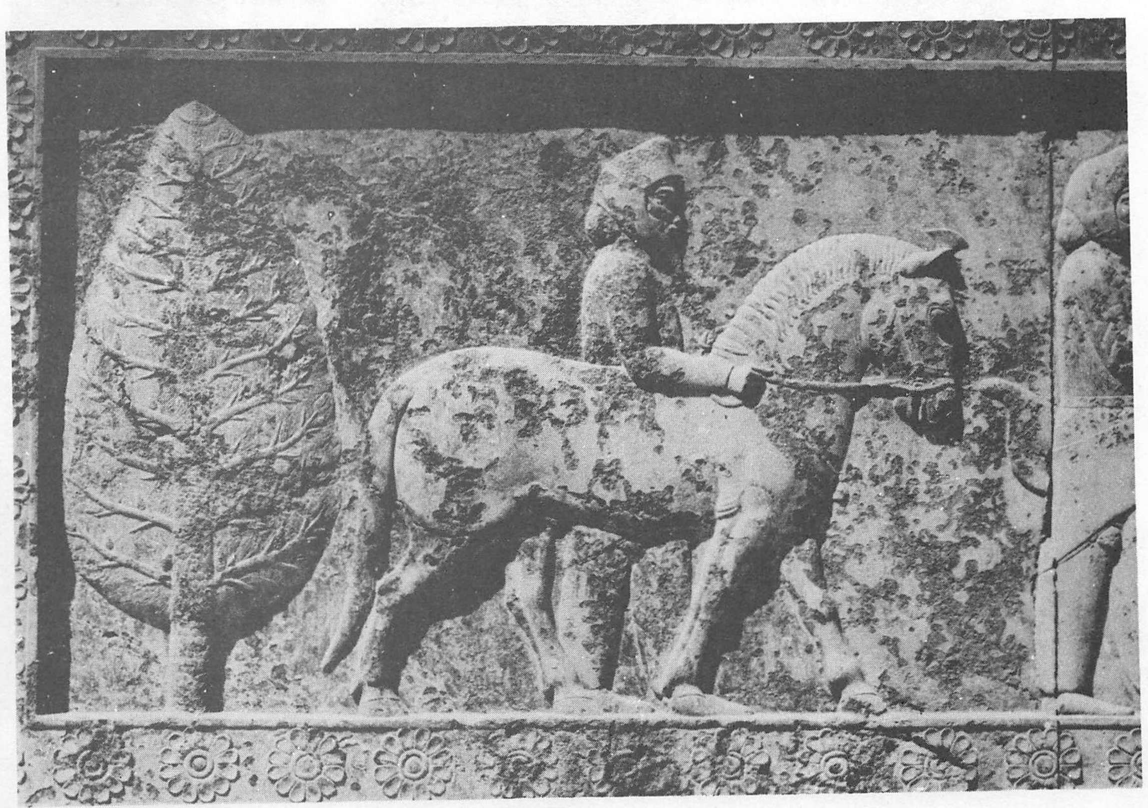
لوحة ١٤٣ برسيبوليس : أهل لبديا يقدمون أوعية مليئة بالنفائس . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٤٤ برسيبوليس : نبيل فارسي يقود أحد البراهمة الذى يترأس وفد الهند . تصوير مايكل روجرز .



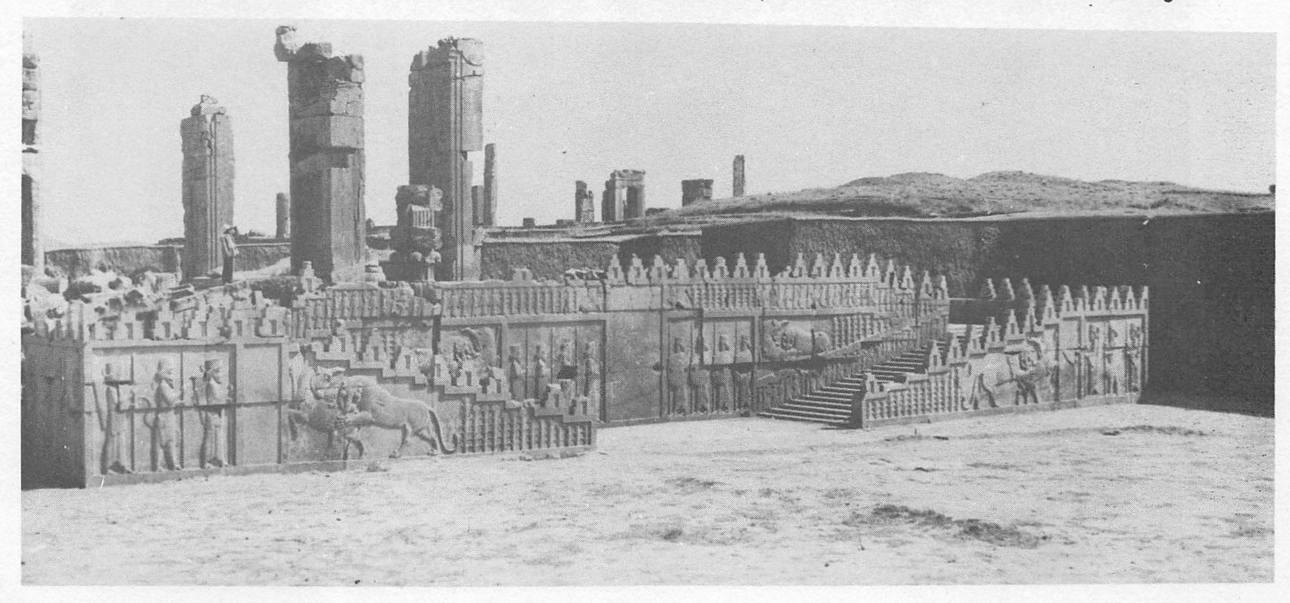
لوحة ١٤٥ برسيبوليس : وفد الهند . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٤٦ برسيبوليس : الطراقيون وأهل شرق مقدونيا يقدمون جوادا . تصوير مايكل روجرز

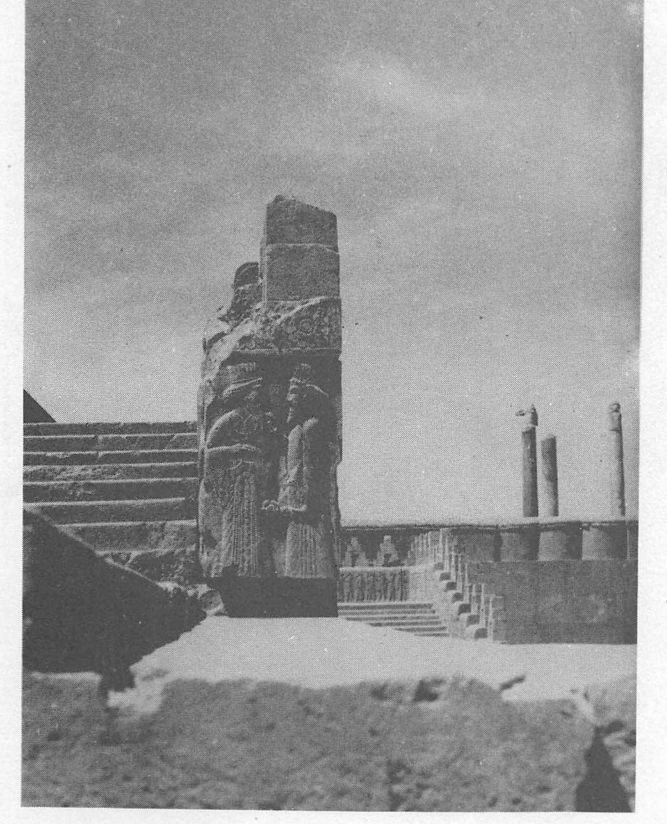


لوحة ١٤٧ برسيبوليس : باب التريبيليون . داريوش الأول تحت المظلة .

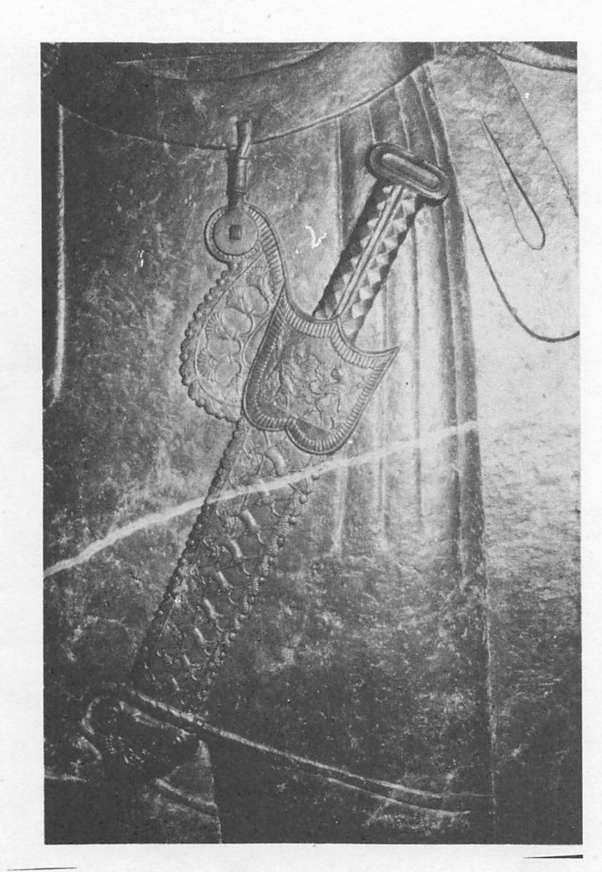
لوحة ١٤٨ برسيبوليس : الدرج المؤدى إلى داخل القصر . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .



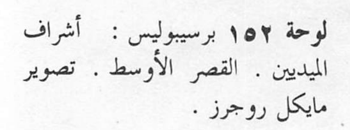
لوحة ١٤٩ برسيبوليس : الدرج المؤدى إلى قاعة الأعمدة . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .



لوحة ١٥٠ برسيبوليس : أشراف الفرس . تصوير مايكل روجرز .



لوحة ١٥١أ ، ب برسيبوليس : خنجر منقوش على الحجر . درج الأبادانا . بإذن من متحف طهران .



لوحة ١٥٢ برسيبوليس : أشراف الميديين . القصر الأوسط . تصوير مايكل روجرز .

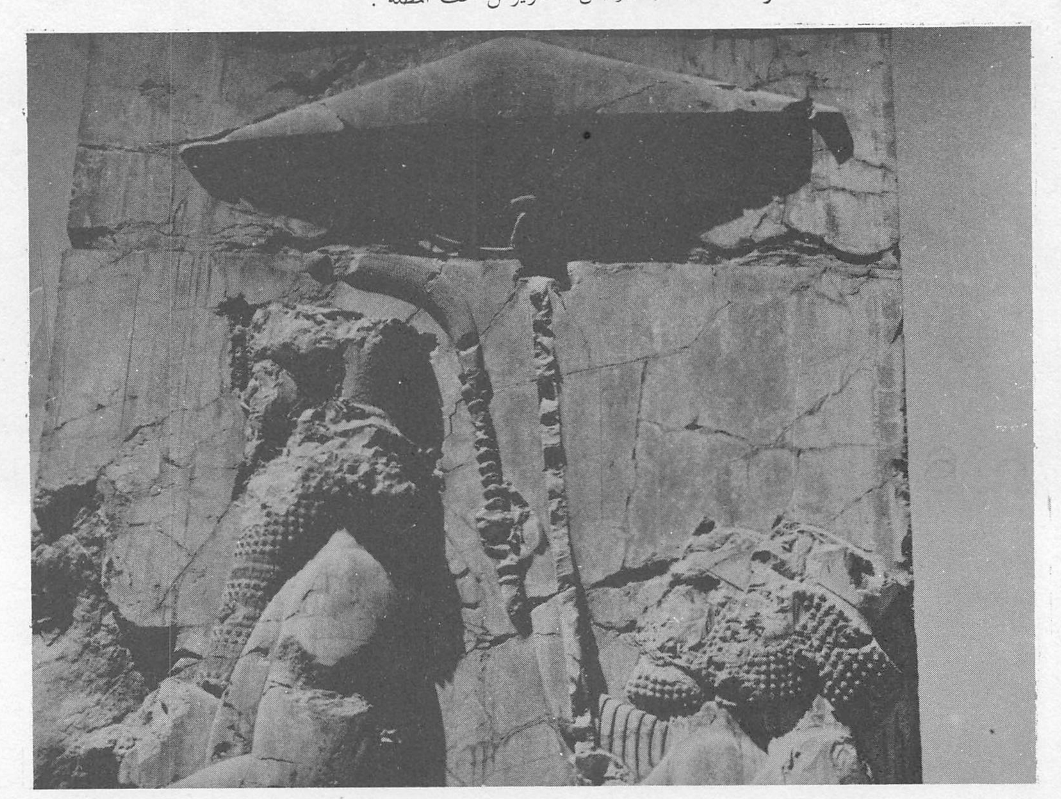




لوحة ١٥٣ برسيبوليس : قصر خشايارشا . الدرج الغربي : خادمان يحملان الطعام .

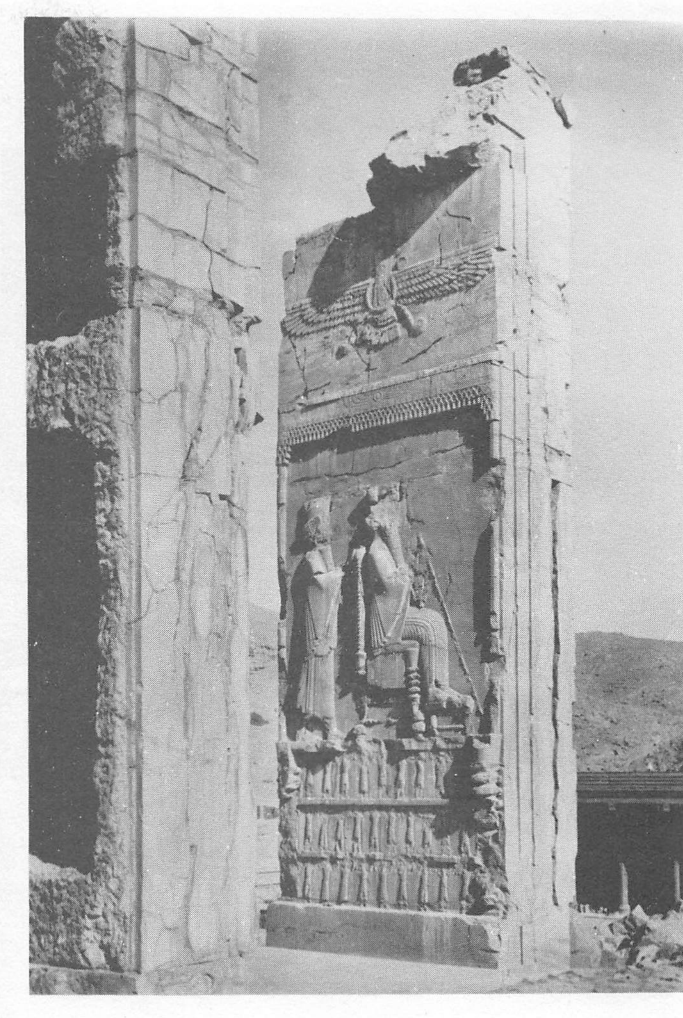
لوحة ١٥٤ برسيبوليس : خدم القصر يحملون أواني العطر .

لوحة ١٥٥ برسيبوليس : داريوش تحت المظلة .





لوحـــة ١٥٧ تخت جمشيـــذ . برسيبوليس : البطل الملكي داريوش الأعظم يصرع حيوانا خياليا يرمز للظلمة والأعداء ، له رأس أسد وقرن ثور وحيد القرن وجناحا نسر وذيل عقرب ، قائماه الأماميتان لأسد والخلفيتان بمخالب نسر . الباب الشرقي للقاعة الرئيسية . وقد ظهر داريوش وهو يقتل الحيوان بذراعه اليمنى على حين ظهر في اللوحة المواجهة له يقتله بذراعه اليسرى تعبيرا عن قوة ساعديه .



لوحة ١٥٦ برسيبوليس : داريوش ومن خلفه ولي عهده خشايارشا . بإذن من معهد الدراسات الشرقية جامعة شيكاغو .

ة **١٥٨** برسيبوليس : القاعة الشمالية . نقش بارز جنوب الرواق : داريوش جالسا أمام هيكلي النار بينما يقترب منه مقدم
رد . القرن السادس ق.م . بإذن من متحف طهران .





لوحة ١٥٩ برسيبوليس : الحراس المسلحون .



لوحة ١٦٠ برسيبوليس : الحراس المسلحون .

لوحة ١٦١ برسيبوليس : مواقع المباني المختلفة :

١ ــ سلم المدخل الكبير

٢ ــ مدخل خشايارشا المعروف بمدخل جميع الشعوب

٣ ــ طريق المواكب

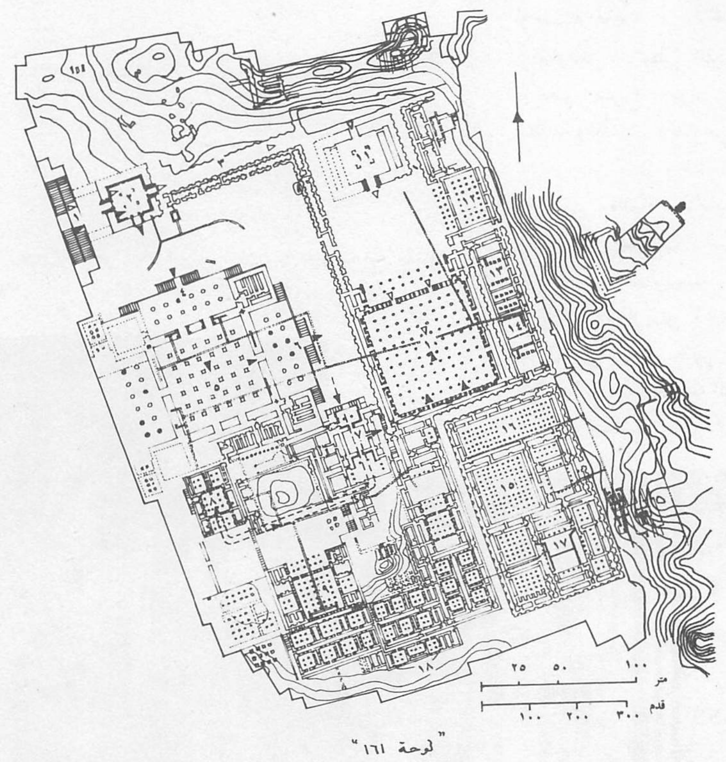
٤ ــ السلم الشمالي للأبادانا [للإيوان]

٥ ــ الأبادانا [الإيوان]

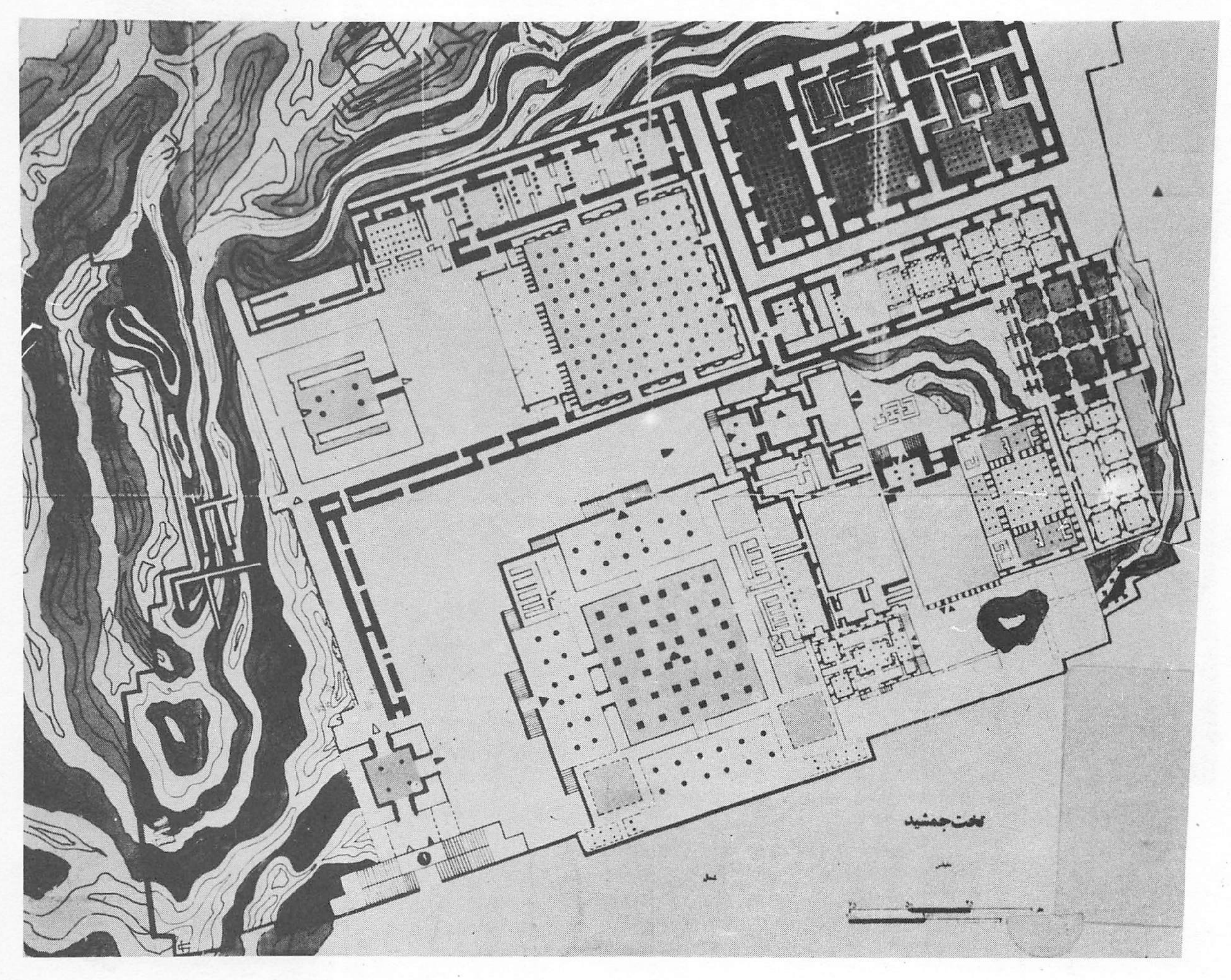
٦ ــ السلم الشرقي للأبادانا [للإيوان]

٧ ــ قاعة المجلس « تريبيلون »

٨ ــ قصر داريوش (قاعة الولائم)



برسيبوليس : مواقع المبانى المختلفة



لوحة ١٦٢ تخت جمشيد . برسيبوليس .

٩ ــ قصر خشايارشا
(قاعة الولائم)
١٠ــ بهو الأعمدة المائة
١١ــ المدخل الناقص
١٢ ، ١٣ ، ١٤ ــ
الثكنات العسكرية
١٥ــ بهو الأعمدة المائة
١٦ــ بهو الأعمدة
التسعة والتسعين
١٧ــ الخزانة الملكية
١٨ــ الجهة الجنوبية
المشرفة على الصحراء
○ الطريق الذى
يسلكه امراء الفرس
والميديين
□ الطريق الذى
يسلكه رؤساء البعثات
ووفودهم

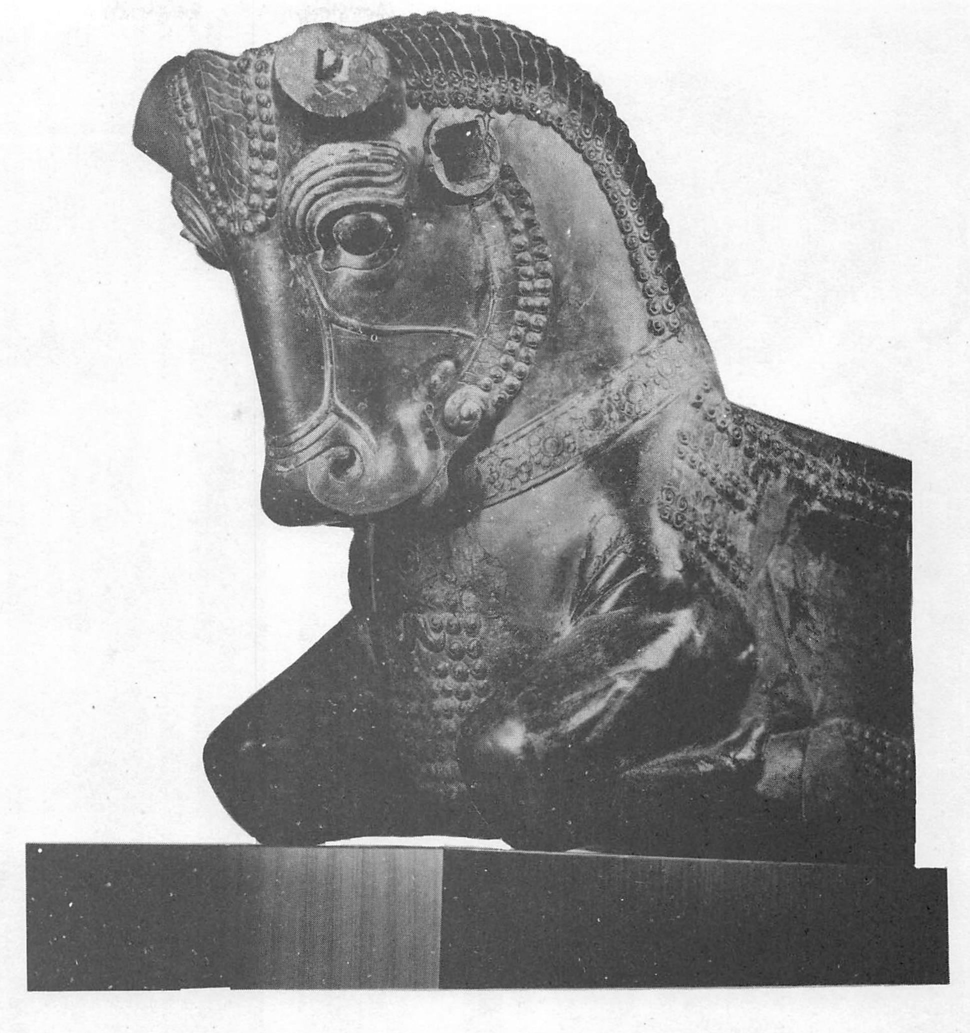
لوحة ١٦٣ صورة تبين المنظر العام للمباني المختلفة بتخت جمشيد .

لوحة ١٦٤ برسيبوليس : تاج عمود أخميني



لوحة ١٦٥ برسيبوليس : عمود أعيد تركيبه بتاجه كاملا . القرن الخامس ق.م . بإذن من متحف طهران





لوحة ١٦٦أ برسيبوليس . قاعة الأعمدة المائة : تاج عمود على هيئة ثور .
القرن الخامس ق.م . بإذن من متحف الفن بمدينة كانساس . ميسُوري



لوحة ١٦٦ب برسيبوليس : نفس التاج بالمواجهة .

لوحة ١٦٨ فن أخميني . برسيبوليس . خادم أمرد من قصر داريوش . القرن ٦ أو ٥ ق . م .

لوحة ١٦٧ برسيبوليس : الملك يخضع شبلا بساعده . القرن السادس / الخامس ق.م .

لوحة ١٦٩ نقش رستم : قبر داريوش الأعظم منحوتا في الجزء العلوي من جبل كوه حسين ، وأسفله مشهد لمعركة من العهد الساساني تمثل الامبراطور الروماني فيليب العربي يستعطف شابور الذى أمسك بذراعى الامبراطور فاليريانوس . القرن السادس / الخامس ق.م . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو . ◄







١٧١ ١٧٠

لوحة ١٧٠ برسيبوليس : رأس أمير ذى تاج مسنّن . من اللازورد . القرن الخامس / الرابع ق.م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ١٧١ فن أخميني . منف . رأس رجل . القرن الخامس / الرابع ق.م . بإذن من متحف اللوفر .

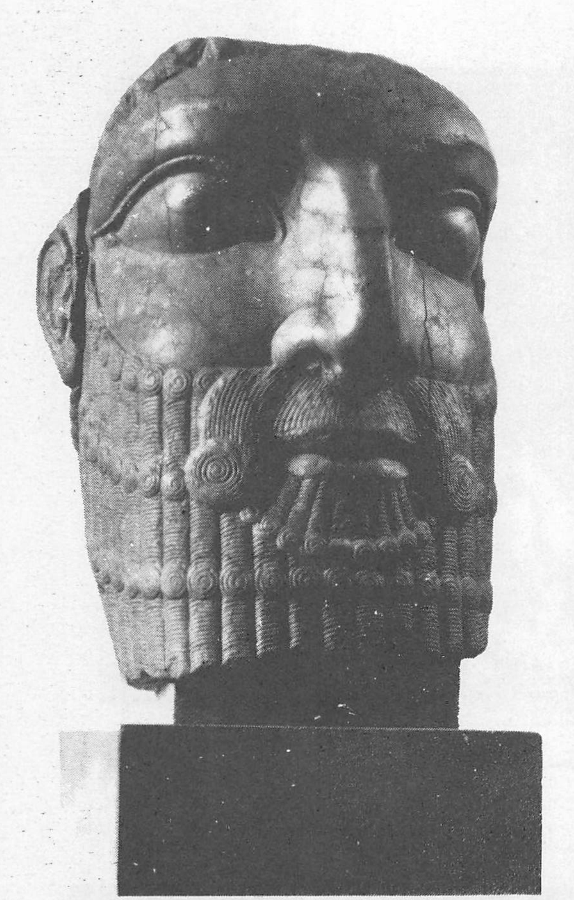
لوحة ١٧٢ فن أخميني : أمير أخميني لعله أرسام . مجموعة خاصة .



١٧٢

لوحة ١٧٣ فن ميدي أو أخميني . كنز جيحون : تمثال مقدّم القربان . من الفضة . القرن السادس ق.م . بإذن من المتحف البريطاني .

لوحة ١٧٤، ١٧٥ فن ميدي أو أخميني : رأس ملكية لعلها لأستياجوس . بإذن من متحف اللوفر .



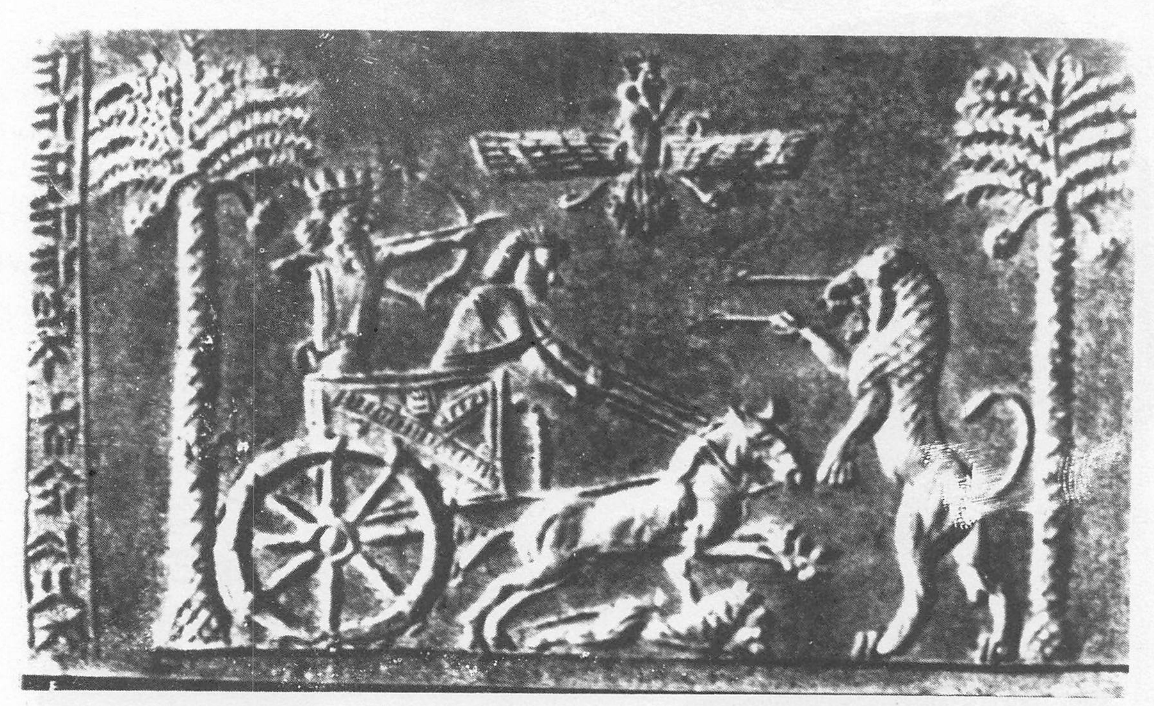
١٧٤



١٧٣

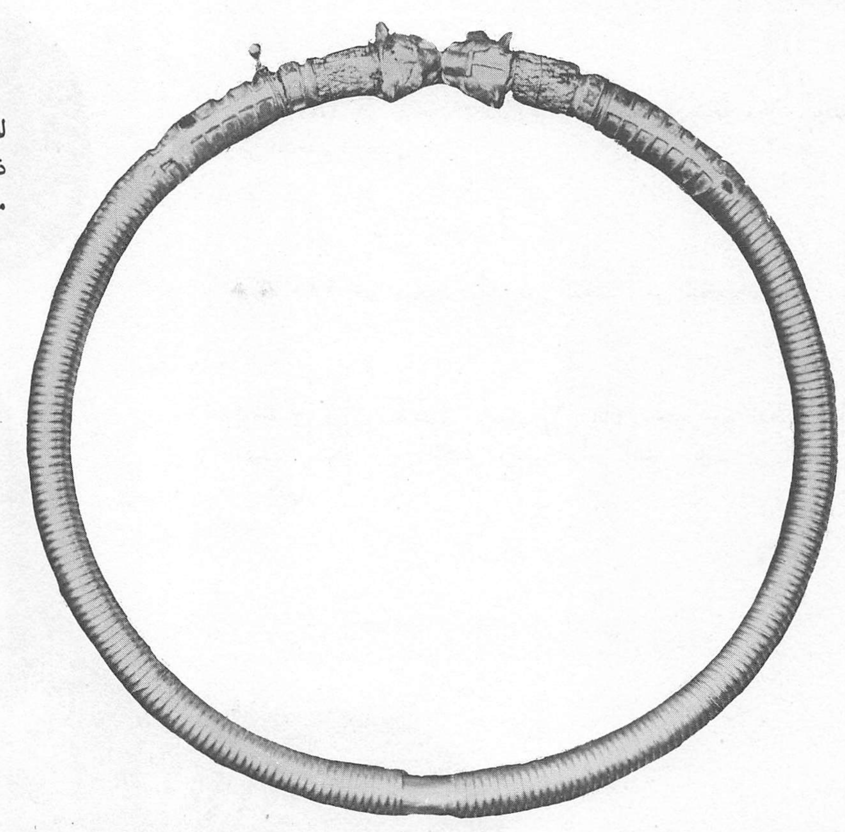


١٧٥

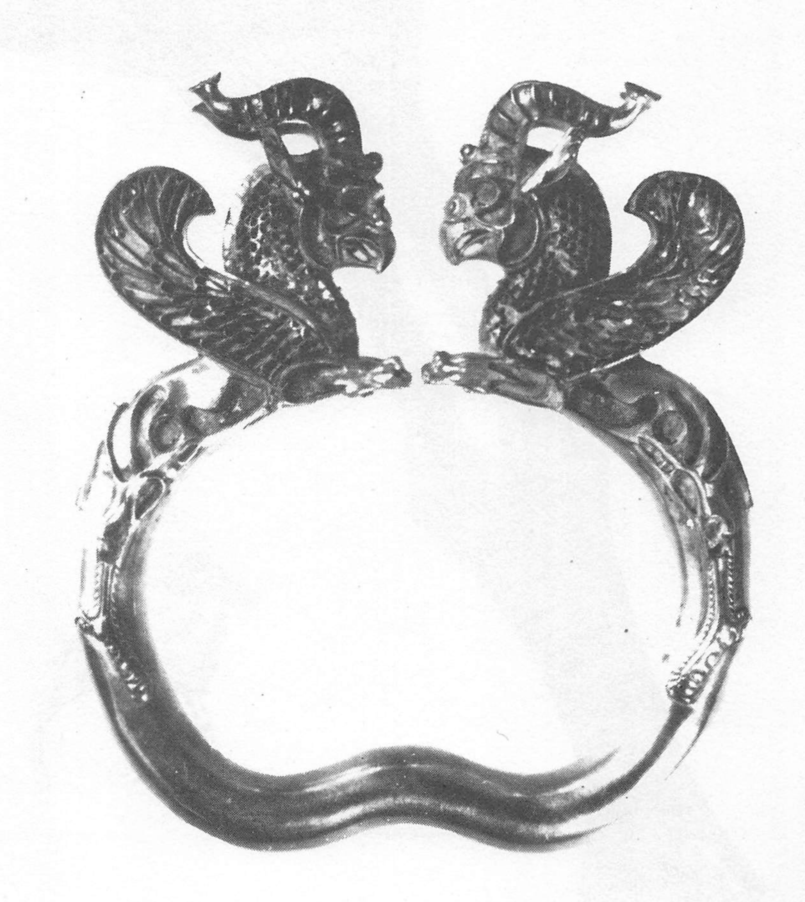


لوحة ١٧٦ خاتم أسطواني يمثل الملك داريوش يطارد أسدا .

لوحة ١٧٧ خاتم أسطواني : اثنان من الرماة يرفعان القرص المجنّح .



لوحة ١٧٨ كنز جيحون : عقد ذهبي مجدول وقرط وقلادة . بإذن من متحف اللوفر .



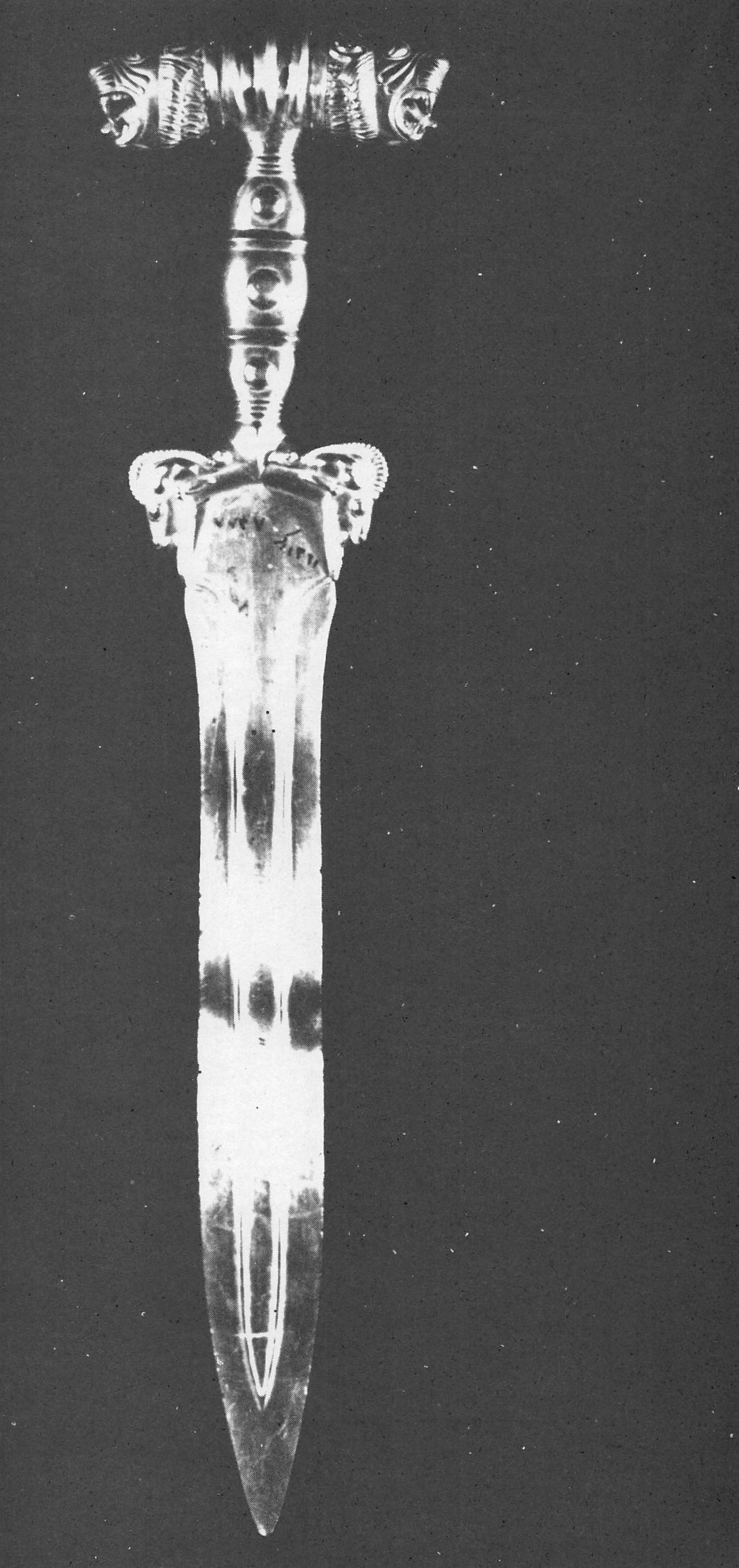
لوحة ١٧٩ كنز جيحون : أسورة ذهبية مطعمة . بإذن من المتحف البريطاني .



لوحة ١٨٠ كنز جيحون : أذن وعاء من الفضة على شكل وعل . بإذن من المتحف البريطاني .

لوحة ١٨١ كنز جيحون : أيايل من الذهب . من المتحف البريطاني .

لوحة ١٨٢ كنز جيحون : همدان [إكباتانا] . خنجر من الذهب يبدأ مقبضه بشكل رأس الكبش وينتهي برأس أسد . بإذن من المتحف البريطاني .

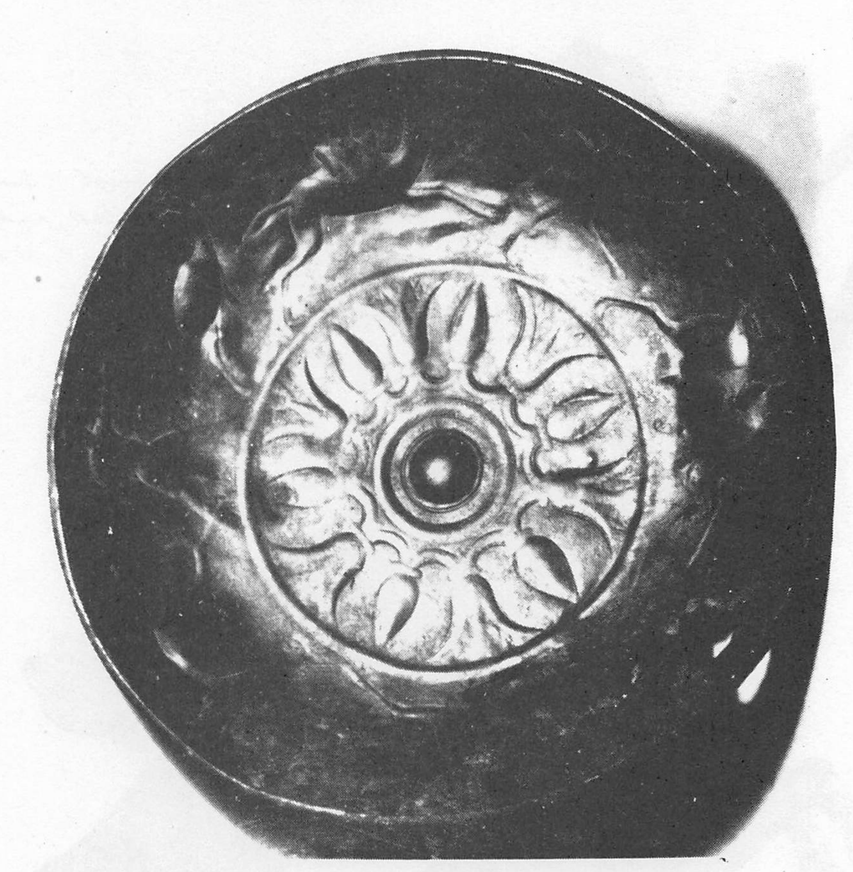






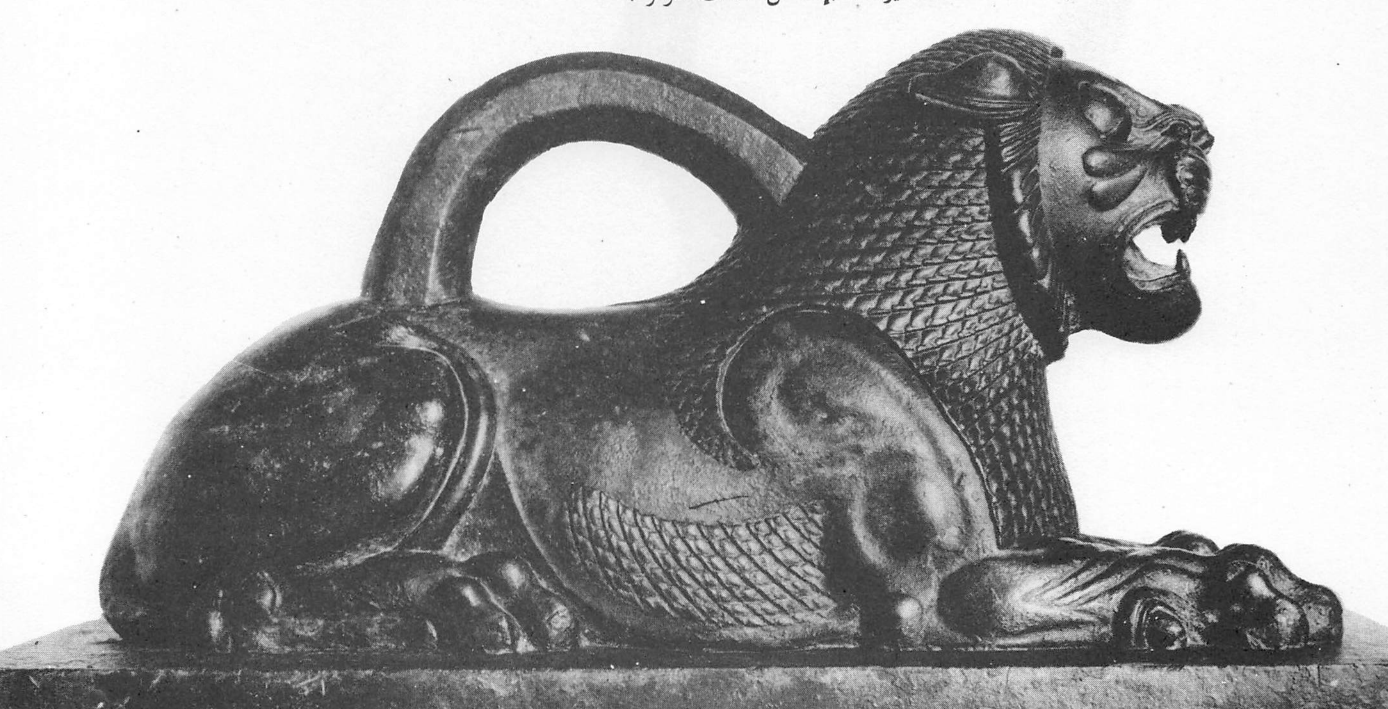
لوحة ١٨٣ همدان . كأس شراب على هيئة أسد مجنح من الذهب . بإذن من متحف طهران . ◀

لوحة ١٨٥ فن أخميني : من سمسون أو أرمينية : وعل مجنح من الفضة مطعم بالذهب . بإذن من متحف اللوفر .



لوحة ١٨٤ فن أخميني : كأس برونزية عليها مشهد صيد النعام . بإذن من متحف اللوفر .

لوحة ١٨٦ فن أخميني : من سوسه : أسد رابض من البرونز كان يستخدم صنجة ميزان . بإذن من متحف اللوفر .



— ٦ —
المعابد والمقابر الأخمينية

لقد اتسم الحاكم الفارسي بطابع جديد يختلف عمن سبقوه ، فعلى حين كان الحاكم السومري يسمى « وليّ الإله في أرضه » وملك بابل وأشور يسمى ملك « كل مكان »أسبغت المراسم الملكية على الحاكم الفارسي لقب ملك الملوك الذى بعثه أهور مزدا ليحكم العالم الممتد ، ومنحه مملكته الشاسعة بمحاربيها المختارين « وخيولها الرائعة » اعترافا من الإله بفروسية أسلافه . كذلك اصطبغ الفن بصبغة جديدة ، فلم يعد كما كان في أشور وقفا على الزهو بشجاعة القائد العسكري ، ولا مثل فن بابل مسخّرا لخدمة الملك الورع العاكف على عبادة الآلهة ، بل صار فنا يمجّد « الإنسان الأسمى » وكأن ذلك المفهوم كان إرهاصة مبكرة بأفكار نيتشه ، فلم يعد الحاكم ملكا سلّطه الآلهة أداة للإرهاب بل ملكا عادلا خيرّا وقع عليه اختيار الآلهة جميعا . ويمكن أن نستنبط من ذلك أن الإله الذى كان يعبده قورش كان إله النور ، وهو ما يكشف عن مدى الارتباط بين العقائد السائدة وقتذاك .

وتدلنا المعابد المزدية على أنه كانت ثمة عقيدة أخمينية تقدم فيها القرابين وهى تقطر دما إلى الآلهة في حفلات بدائية تذكرّنا بماضي الشعوب الهند ـ أوربية(٧٥) ، تحت إشراف الكهنة الذى كانوا يرافقون الجيوش أثناء زحفها للإشراف على تقديم القرابين ، وللقيام بتفسير الأحلام ، ولإعداد « الهوما » ـ شراب الآلهة المقدس ـ الذى يُعدّ من نبات يبعث النشوة ويقدم أثناء الطقوس الدينية ، رمزا « للهوما » السماوية التى تمنح الخلود للبشر يوم البعث . كذلك كانوا يسهرون على النار المقدسة في المعابد (لوحة ١٨٧ ، ١٨٨) ويحرسون مقابر الملوك ويؤدون الطقوس في العراء حول مذابح النار التى كانت في الأكثر مزدوجة ، ولعل ذلك هو الذى جعل هيرودوت يظن خطأ أن الفرس لم يعرفوا الهياكل ولا المعابد ولا صور الآلهة .

(٧٥) Indo - Europeans

وقد أقيم المعبد المربع الذى يسمى الآن « كعبة زردشت » مواجها لقبر داريوش المحفور في الصخر بنقشِ رستم[٧٦] قرب پرسيپوليس . ويثير هذا المعبد الرهبة في النفوس حيث يشمخ برج من الحجر الجيري ارتفاعه أحد عشر مترا وعرضه سبعة أمتار ، صممت به ثلاثة صفوف من نوافذ صماء من حجر أسود توحى بأن البرج مكون من ثلاثة طوابق (لوحة ١٨٩) . وكما هو الشأن في پاسارجاديه كان ثمة مذبحان منحوتان في الصخر خارج المعبد ، على غرار « التشاهارتاج »[٧٧] ، وهى سقائف مفتوحة من الجهات الأربع ترتكز على أربعة أكتاف تحمل أربعة عقود تتوجها قبة ، وكانت الطقوس تقام حولها عهد الساسانيين في العراء .

وصوّر الفرس إلههم الرئيسي « أهورا مزدا » وقد بدا جذعه من خلال قرص الشمس في صورة تكاد تكون صورة حورس بأجنحته المبسوطة في التصوير المصري القديم (لوحة ١٩٠) ، واتخذوا من ميترا إلها للشمس والمواثيق والخلاص ، ومن « أناهيتا » إلهة للخصوبة والإنجاب والمياه . ويرجح بعض علماء الآثار أن المعبد المربع في نقش رستم قد أقيم ليكون معبدا لها ، ولقد عبد الأخمينيون كما سبق القول هذا الثالوث المكون من أهورا مزدا — ميترا — أنا هيتا .

وانتشر في عهد الأخمينيين الدين المزدي كما أسلفت بعد أن أجرى زردشت عليه بعض التعديل ، وأقبلت عليه طبقة الأشراف التى كانت تنفر من الطقوس الدموية في الأديان الآرية القديمة ، وتخلى الفرس عن عادة دفن الموتى أو حرقهم أو إلقائهم في الأنهار ، واكتفوا بترك الجثث فوق الجبال أو فوق أبراج خاصة ، خشية تدنيس العناصر المقدسة الثلاثة وهى الأرض والماء والنار ، حتى إذا بليت الجثث جمعوا عظامها ووضعوها في مقابر خاصة « داخمه » ، غير أن الملوك الأخمينيين ظلوا يُدفنون بعد موتهم في أضرحة تشمل غرفة للموتى ، مثل ضريح داريوش المكون من ثلاثة صفوف من الكوى المحفورة في الصخر (لوحة ١٨٨ ، ١٩١) ، وترتفع واجهته الخارجية إلى اثنين وعشرين مترا ونصف متر ، مقسمة إلى ثلاثة أقسام مختلفة يضم أعلاها نقوشا بارزة تصور الملك واقفا أمام هيكل ممسكا بقوسه ، بينما يحلق أهورا مزدا في الجو ، وكان الميديون قد نقلوا التصوير الرمزي من أشور إلى الفرس بعد أن أضفوا على إلههم صورة أكثر إنسانية .

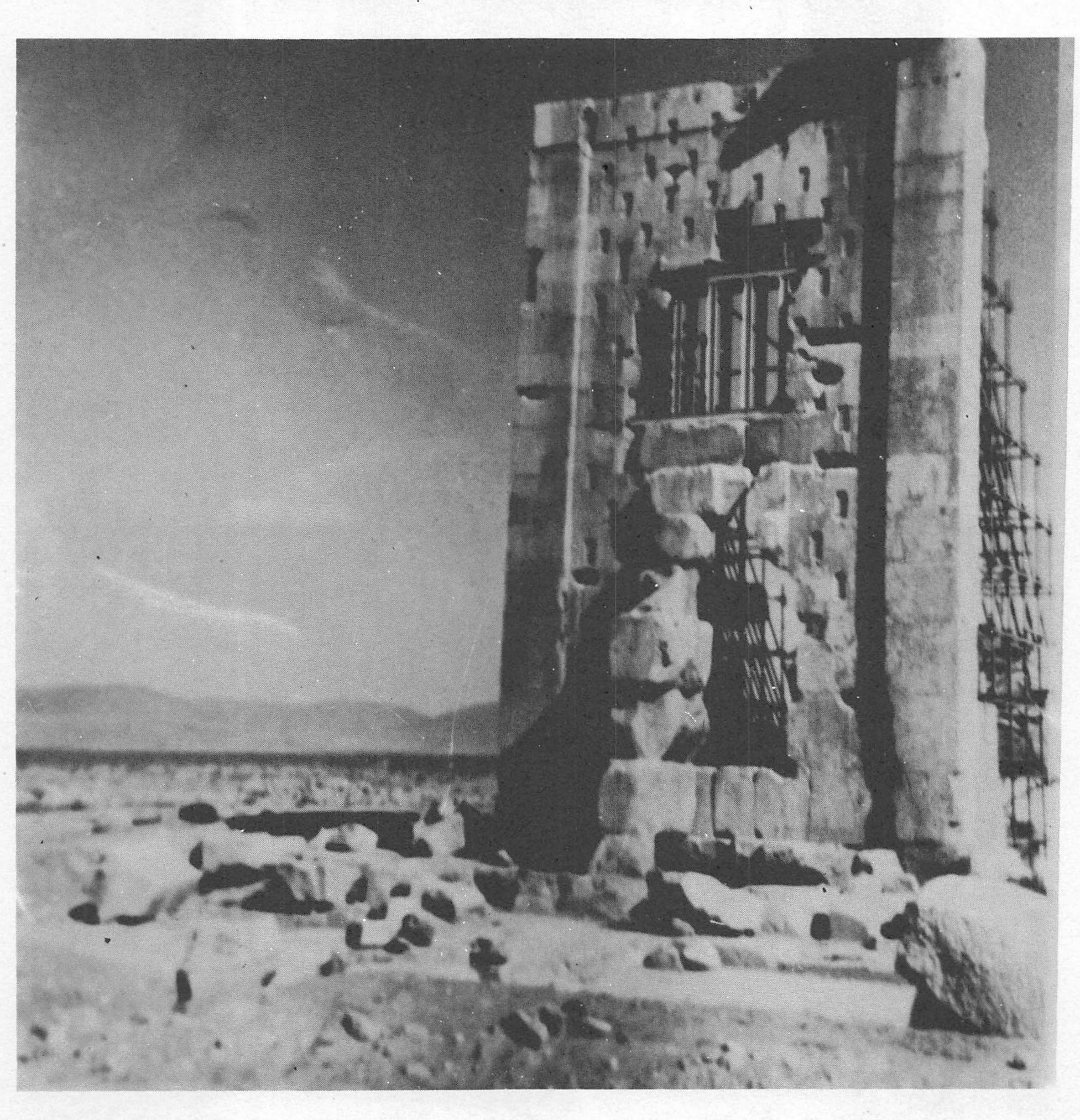
ولا جدال في أن العهد الأخميني ، يعد بداية تاريخ الفن الإيراني ، وهو على الرغم مما فيه من أصالة قد احتفظ بأعمدة حوض البحر المتوسط ، وحاكى بهو الأعمدة المصري وتمثّل القصر البابلي بزخارفه ، وتأثر تأثرا كبيرا بالفن الميدي رغم قصر عهده . وهكذا ترك الأخمينيون فنا معمارياً خالدا خلود الذكرى التى خلفّتها سياستهم ، فقد رفعوا أطنانا من الحجارة على شكل ثورين يولى كل منهما ظهره للآخر ، فوق عمود رشيق يبلغ إرتفاعه عشرين مترا . وتركوا هذه الإنشاءات عُرضة للإنهيار لدى أية هزة أرضية مهما هان شأنها . وكذلك ظلت الامبراطورية الفارسية شامخة على قوائم هشّة حتى أطاح بها

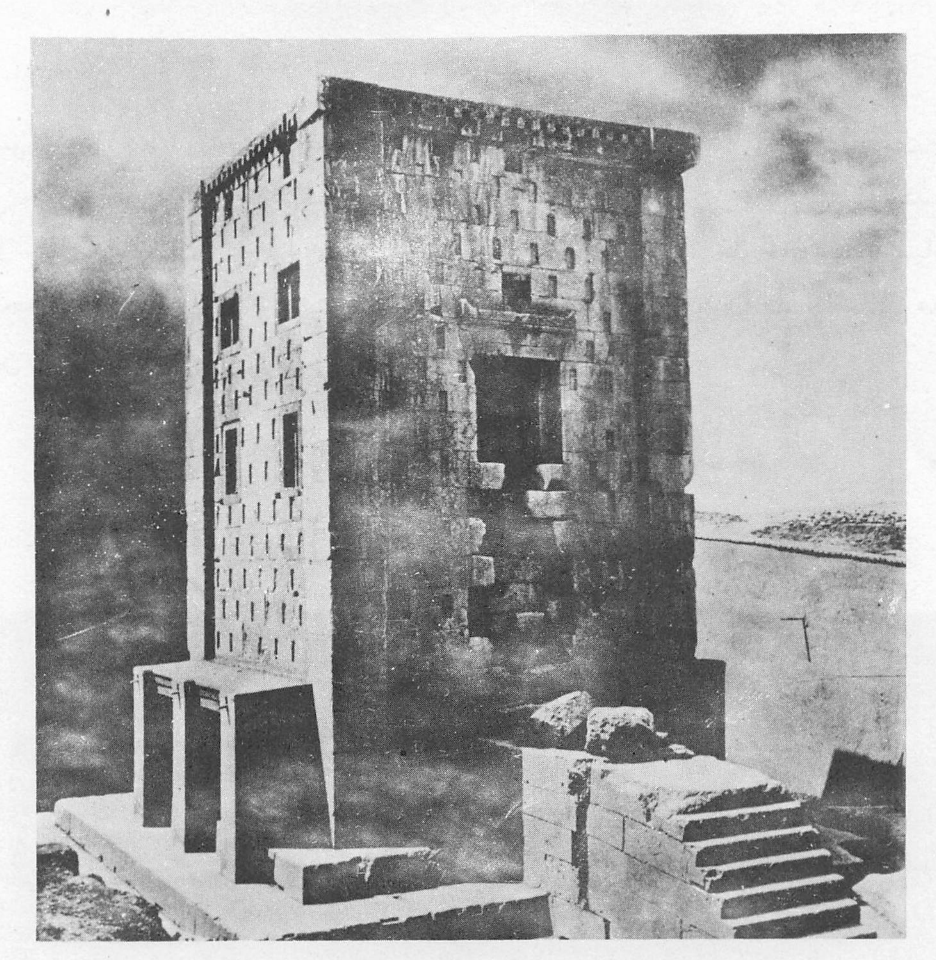
(٧٦) الكسرة تحت الشين توضع تحت آخر المضاف في اللغة الفارسية في جميع حالاته الإعرابية .

(٧٧) لعلها تحريف جهارتاج (الأعمدة الأربعة) .

غاز جسور هو الإسكندر الذى انقض على رأس خمسة وثلاثين ألف جندي ، وظل يعصف بهذا المارد الأخميني حتى ترنّح وهوى . واكتسح الإغريق شطآن البحر المتوسط حتى ضفاف نهر السند ، وكانت هذه أول خطوة للغرب على أرض الشرق . ولم تقف هذه الخطوة عند حد تحقيق نتائج سياسية بعيدة المدى فحسب ، بل كان لها كذلك أثر على الدين والحضارة والفن وبدء عهدٌ جديد في هذه المنطقة الهامة من العالم .

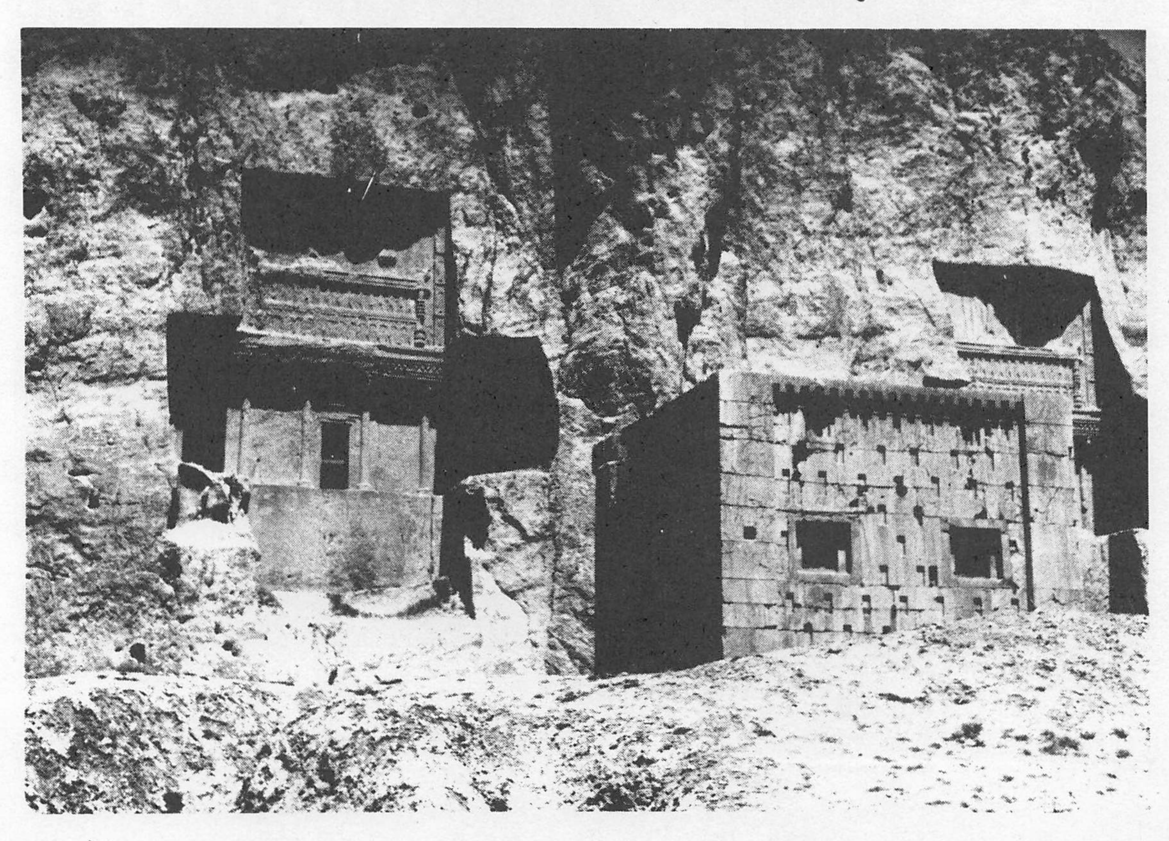
لوحة ١٨٧ باسارجاديه . معبد النار . تصوير كاتب هذه السطور .

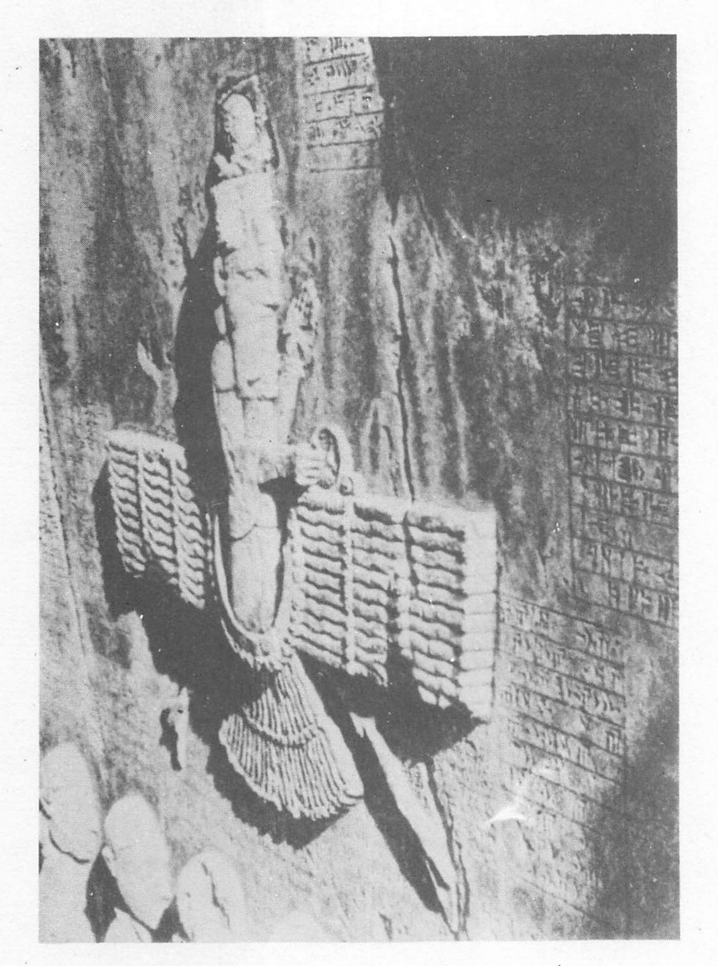




لوحة ١٨٩ نقش رستم . معبد النار [المعبد الرابع] . كعبة زردشت بالنوافد الصماء .

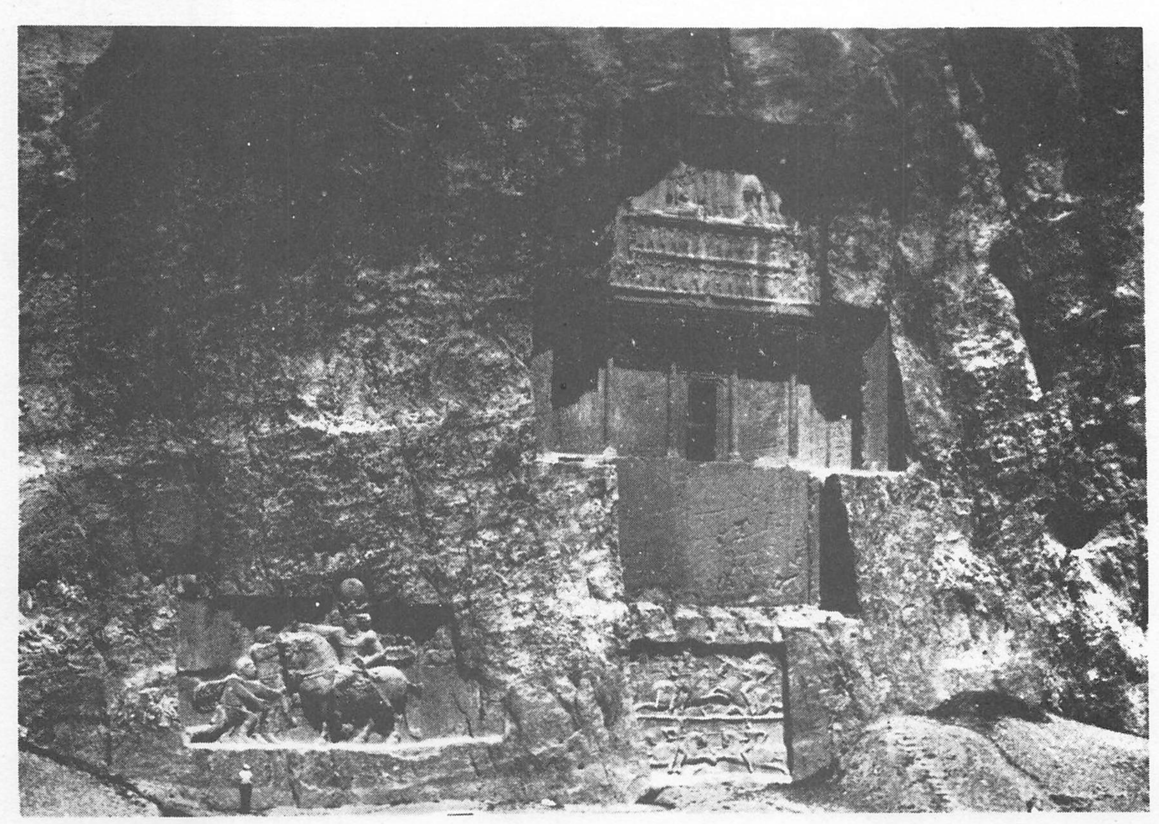
لوحة ١٨٨ نقش رستم . معبد النار وبجواره ضريح داريوش .





لوحة ١٩٠ بيستون بكردستان .
أهورا مزدا وقد بدا جذعه من خلال
قرص الشمس .

لوحة ١٩١ ضريح داريوش المنحوت في الصخر .



فنّ البارثيّين

— ١ —
بين التأغرق والأصالة

وفي تلك الحقبة التى عاشتها إيران بعد غزو الاسكندر وامتلاك السلوقيين ناصية الحكم عليها ، حتى استرد متيرادات الثاني مؤسس الأسرة البارثية[٧٨] عرش فارس ، سادت البلاد فوضى سياسية خلّفت آثارها في مجال الفنون . وكانت قد تكونت في إيران جالية يونانية كبيرة ظلت متمسكة بروحها الغربية وتقاليدها المتأغرقة ، ظهرت إلى جانبها طبقة إيرانية كبيرة تأثرت بالتقاليد اليونانية مما تجلّى أثره في إبداع الفنانين الإيرانيين الذين لم يبق غير القليل منهم ملتزم بطابع الفن الأخميني . وهكذا اجتمعت في إيران خلال هذه الحقبة أنواع ثلاثة من الإبداع الفني : نوع متأغرق خالص تعذّر تحديد جنسية مبدعيه ، ونوع إيراني متأثر بالتقاليد المتأغرقة ، وثالث إيراني خالص .

ونرى آثار الفن المتأغرق الخالص في التماثيل الصغيرة لآلهة الإغريق كديميتير وأثينا وزيوس (لوحات ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤) وتمثال المرمر النصفي المكتسي لإحدى الإلهات (لوحة ١٩٥) . وكذا نلمس تأثر الفن الإيراني بالفن اليوناني في أطلال معبد في « كنجور » على الطريق بين كرمانشاه وهمدان ، وهو مبنى تبلغ مساحته حوالي مائتى متر مربع ، وقد اتبع المعماري في قطع أحجار أسطح جدرانه الأسلوب عينه الذى اتبع في مباني مدينة پرسيپوليس (لوحة ١٩٦ ، ١٩٧) ، بينا زوّدت الأعمدة ذات التيجان الدورية بوسائد كورنثية[٧٩] .

(٧٨) ولو أن أشك هو مؤسس الأسرة البارثية إلا أن متيرادات الثاني هو الذى انتزع عرش فارس .

(٧٩) Abacus وسادة العمود هى كتلة من الحجر المسوّي التى تفصل في رقة بين الأجزاء المستديرة أسفلها والأجزاء العلوية التى تسمى بالنّضد Entablature .

ويتجلى إضفاء الصبغة الإيرانية على العناصر الإغريقية المعمارية أكثر ما يتجلى في « كورها » حيث نرى الأعمدة الأيونية قد استطالت واتخذت نسبا جديدة وشكلا يتفق مع الروح الإيرانية (لوحة ١٩٨) . ومنذ احتلال المقدونيين لإيران لم تهدأ ولم تكفّ عن التمرد والثورة ولم تجد سياسة المصاهرة المتبادلة التى ابتدعها الإسكندر وطبّقها في حياته الخاصة إلا في تهدئة مؤقتة . ولا عجب في ذلك فقد كان الصراع القائم جوهريا بين فكرين مختلفين ، فلم يكن الشعب الإيراني يرى في السلوقيين غير قوم من غُلاة الكذابين والمهرّبين المفطورين على الخداع ، كما كان السلوقيون يعدون «أشك» الأول مؤسس دولة الأشكانيين قاطع طريق سوقي ومثيرا للفتن شأن غيره من المتمردين !

وتعنى كلمة پارث المغتربين المُبعدين عن وطنهم ، ولم تكن اسم قبيلة أو شعب معين ، فقد هاجر عدد من الشباب الفرس والميديين أثناء حكم السلوقيين إلى الحدود ممارسين حياة مهجر « پارثيّة » . وهذا مايفسر خطر هذه الحركة الدينية والاجتماعية والحربية التى اكتسحت السلوقيين بعد أن طردهم الفرس وجدوّا في إثرهم حتى بلغوا ضفاف دجلة والفرات ووصلوا إلى البحر المتوسط . وهكذا حملت كلمة الپارث أيضا معنى « بطل الشعب » « والبطل القومي » ، وأصبح تاريخ إيران ملحمة كبرى تمثل سلسلة من مظاهر الأخذ بالثأر .

وتتضح آثار الفن المعماري الپارثي الخالص في المعابد البرجية الشكل المخصصة لعبادة النار التى ظل الإيرانيون مخلصين لها وأوفياء دون تبني العقائد الدينية اليونانية ، وإن جاءت أحجامها دون المعابد الأخمينية في پاسارجاديه ونقش رستم . وقد تكون التعديلات التى أدخلت على بناء هذه المعابد — التى يُعد معبد مدينة نوراباد نموذجا لها (لوحة ١٩٩) — وليدة تجديدات طرأت على عقيدة عبادة النار نفسها ، فقد أضيف إلى المعبد سلم داخلي يؤدي إلى السطح حيث أصبحت تقام الهياكل الخاصة بعبادة النار ، وخلت الجدران من الكوى والنوافذ الزائفة «الصماء» التى كانت توحى باحتواء المعبد على عدة طوابق ، كما خلت أعتاب الأبواب من الحليات المعمارية الزخرفية ، وافتقد تعشيق الأحجار دقة خطوط اللحامات .

على أن الأبنية المعمارية والفنون التشكيلية قد تقاسمت معا هذا التدهور الفني الذى نلحظه في تمثال حجري مشوّه أغلب الظن أنه لنبيل پارثي عثر عليه بين أطلال قصر ملكي أقيم في سوسه يشبه عمودا خامدا لاحياة فيه ، وإن تمنطق بحزام أنثوى يتدلّى منه سيف طويل ثقيل ، وعلى جانبيه مقبضا خنجرين (لوحة ٢٠٠) .

وكان غزو سوسه هو أحد الأهداف الرئيسية للإسكندر المقدوني ، فما كاد يفرغ من حملة الهند حتى عاد إلى سوسه بجيش جرار حيث قضى بعض الوقت فيها واقترن بكودومان إبنه داريوش ، واحتفل في الوقت نفسه بزواج قادته وعشرة آلاف من محاربيه بفتيات إيرانيات . وكانت هذه إحدى الخطوات لتحقيق حلم الغازي بمزج العالمين الغربي والشرقي : هيلاس وإيران . وقد تم في السنوات القليلة الماضية اكتشاف معسكر الإسكندر في سوسه حيث عثر على قطع من النقود والفخاريات الإغريقية ترجع إلى

القرن الرابع ق.م وعلى أسلحة وبقايا تماثيل رخامية ونقوش يونانية وأدوات صغيرة الحجم تشير في إيجاز إلى قصة ذلك الماضي من حياة سوسه التى احتفظت خلال بضعة قرون بطابع متأغرق . وإذ كانت اللغة اليونانية هى اللغة الشائعة فقد صيغت بها المراسيم التى كان يبعث بها الملوك الپارثيون إلى الولاة وشعب سوسه . وكانت ثمة حركة تجارية واسعة النطاق تربط بين سوسه ومدن بحر إيجه الإغريقية ، ودليل ذلك العثور حديثا على الجبانة التى ترجع إلى ذلك العهد ، وتحتوي على قطع من أثاثهم الجنائزي وجرّات فخارية ذات أختام يونانية تشهد أن «النبيذ وافد من اليونان» .



ومنذ وقت قريب كُشف عن نقش خفيف البروز يمثل الملك أرتبان الخامس ، يعد أول أثر ملكي يخرج إلى النور خلال الحفائر الأخيرة ، مما يلقي الضوء على ما كان للمدينة القديمة من شأن في نهاية العهد الپارثّى ، كما ثبت أيضا قيام ثورة ضد الأسرة الپارثية . وكانت المنطقة حول سوسه موقعا من المواقع الأخيرة التى قاومت فيها هذه الأسرة ، غير أن الساسانيين الذين خلفوهم في الحكم لم يولوا هذه المدينة الملكية القديمة اهتمامهم . كذلك نشبت ثورة قام بها المسيحيون خلال القرن الرابع الميلادي أدت إلى رد فعل عنيف من الملك شاپور الثاني ، ويروي المؤرخون أن أوامر الملك قضت بأن يطأ ثلاثمائة فيل من فيلة الجيش الفارسي مدينة سوسه ويدمّروها تدميرا .

لوحة ١٩٢ فن متأغرق . نهاوند : ديميتر . من البرونز . القرن الثالث إلى الثاني ق.م. بإذن من متحف طهران .

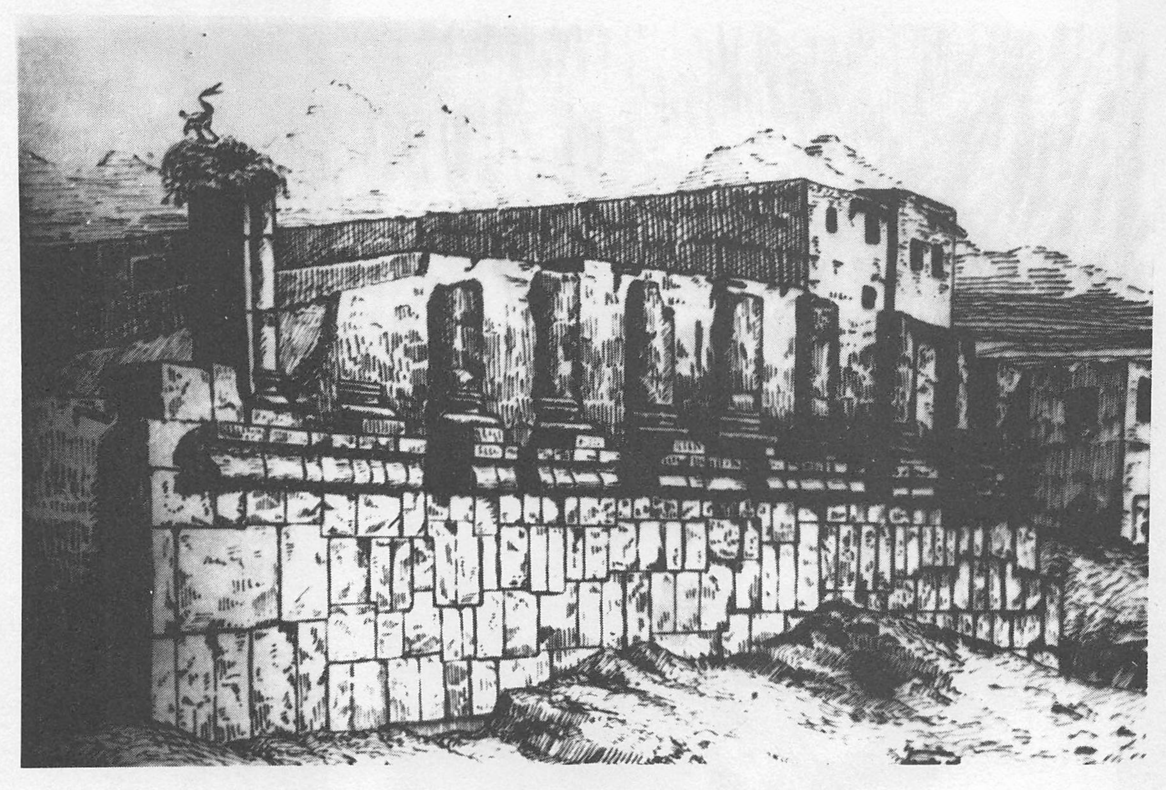


لوحة ١٩٣ فن متأغرق . نهاوند . أثينا . من البرونز . بإذن من متحف طهران .

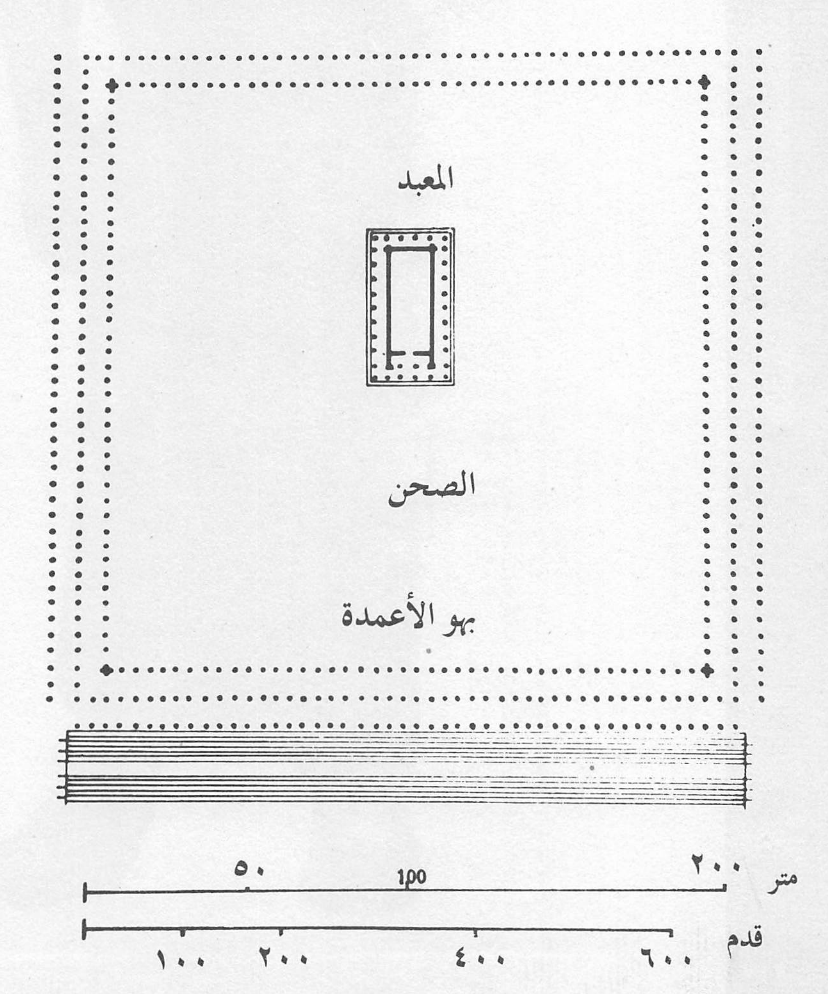
لوحة ١٩٤ فن متأغرق . نهاوند . زيوس . من البرونز . بإذن من متحف طهران .



لوحة ١٩٥ فن متأغرق . نهاوند . تمثال صغير لإحدى الربات من البرونز . بإذن من متحف طهران .



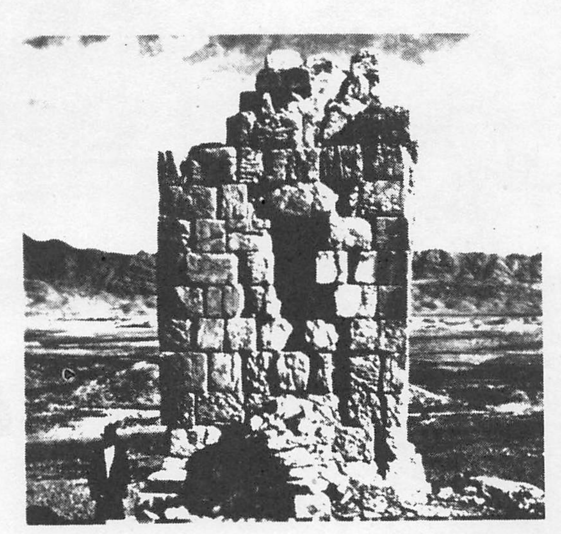
لوحة ١٩٦ كنجور . معبد .



لوحة ١٩٧ كنجور .
مسقط المعبد .



لوحة ١٩٨ كورها . فن إغريقي روماني . عمودان ذوا أصول أيونية حوالي عام ٢٠٠ ق.م .



لوحة ١٩٩ نوراباد بفارس . معبد النار . القرن الثاني ق.م .

لوحة ٢٠٠ تمثال حجري مشوه ، أغلب الظن أنه لأمير بارتي ، القرن الثاني ق.م .

— ٢ —
العمارة البارثية

نشط البارثيّون في بناء المدن وإقامة المعابد والقصور ، وشيدوا « نيزا » عاصمتهم الأولى على الحافة الغربية لصحراء « قره قرم » قرب السهول التى كانت تقطنها قبائلهم ، وأقاموا بها قصرا ملكيا محاطا بالأبنية الطقسية . وتنتمي تعشيقات حجارة الوجهات إلى الفترة المتأثرة بالروح الإغريقية (القرن الثالث — الثاني ق.م) . وتبين الميتوبات والأفاريز والأكتاف — وكلها من الطين المحروق — مدى الثراء الذي بلغته الحصيلة الزخرفية المتميزة بتجاور الموضوعات البارثية الخالصة ، مثل الجعبة والسهام والأقواس مع العناصر اليونانية ممتزجة في موضوعات إيرانية مثل هراوة هرقل التى يحملها الإله « ڤيرترانيا »[٨٠] .

وثمة قاعة مركزية تناولتها يد التعديل مرات عديدة يرجع تاريخها إلى القرن الأول الميلادي ، يرتكز كل جانب من سقفها على أربعة أكتاف مركّبة يتكون كل منها من أربعة أعمدة ملتصقة (لوحة ٢٠١) ، مما غدت معه القاعة ذات ثلاثة مجازات . وقد قسّمت جدرانها إلى جزءين يعلو أحدهما الآخر ، ونحتت في الأجزاء العلوية منها كوى تضم تماثيل ملونة للآلهة التى اتخذها أسلافهم . وإلى الجنوب من القصر يقع « البيت المربع » الذى يحتوي على أربعة إيوانات تطل على صحن مكشوف .

وقد ارتبطت عمارة البارثيين بحياة البدو الرُّحَّل ، وإليهم تعود فكرة المبنى ذى الإيوان السامق المفتوح بكامل ارتفاعاته وعرضه على واجهته . ولعل فكرة الإيوانات مستمدة من الخيمة التى تنفتح من إحدى نواحيها على الخارج . وأغلب الظن أن البارثيين قد عرفوا نوعا واحدا من الأقبية هو القبو البرميلي

(٨٠) إله العقيدة الإيرانية القديمة وحامي إيران ورب الهجوم الظافر .

الذى ابتكروه أو أخذوه عن أسلافهم في شرقي إيران . وقد غدا هذا الإيوان فيما بعد قاعة الاستقبال في عهد الملوك الساسانيين ، كما أصبح في العهد الإسلامي يزيّن واجهات وأفنية المدارس وخانات القوافل والجوامع في إيران وغيرها .

ويُعدّ البيت المربع بفنائه المكشوف وإيواناته الأربعة من أقدم النماذج على هذا الطراز الذى أدخله البارثيون في إيران ، ثم امتد إلى «الحضر» في العراق . وكانت القاعة ذات المجازات الثلاثة إرهاصة بتقسيم واجهات قصور البارثيين إلى الأقسام الثلاثة التى شاعت فيما بعد ، وغدا القبو هو العنصر الإنشائي السائد (لوحة ٢٠٢) .

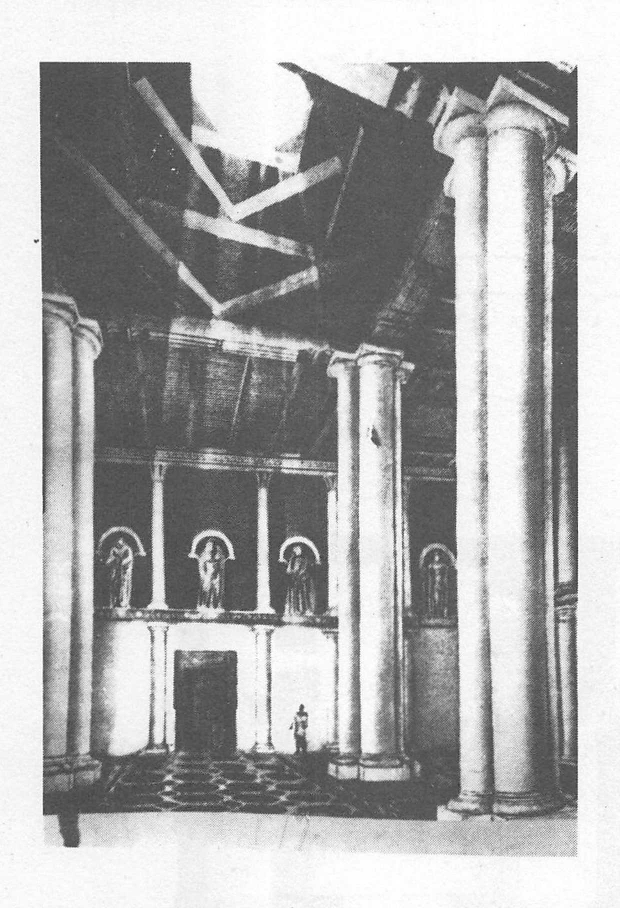
وعلى نسق ماكان عليه الحال في عهد الأخمينيين فقد اتخذت مبانيهم تصميمين مختلفين ، أحدهما هو الذى ظهر في دورا أوروپوس حيث المنزل البابلي ذى الفناء الداخلي مثل قصر داريوش بسوسه ، والثاني هو التصميم الإيراني الكلاسيكي للمنزل ذى الإيوان ، كما هى الحال في أشور والحضر (لوحة ٢٠٣) .

واحتفظ البارثيون أثناء زحفهم نحو الغرب بالشكل الدائري في تخطيط مدنهم بعد أن اقتبسوه من تخطيط المعسكرات الدفاعية . ومما يسوّغ مواصلتهم اتباع هذا التخطيط حالة الاضطراب التى سادت إيران خلال عهد التحرير الذى بدأوه بالثورة على الاحتلال ، فقد اتبعوا هذا التخطيط في «الحضر» على حدود العراق دفاعا عن بلادهم ضد الجيوش الرومانية . أما العمارة البارثية في الهضبة الإيرانية فلم تحظ من الدراسة الأثرية إلاّ بقدر ضئيل ، وذلك لقلة ماتخلف من مبانيها ، وإن كنا نلحظ بصفه عامة أنهم قد شيدوا عمائرهم على أطراف هذه الهضبة في العراق بالوركاء وأشور والحضر وفي الأقاليم الشرقية في نيزا وكوه خواجا .

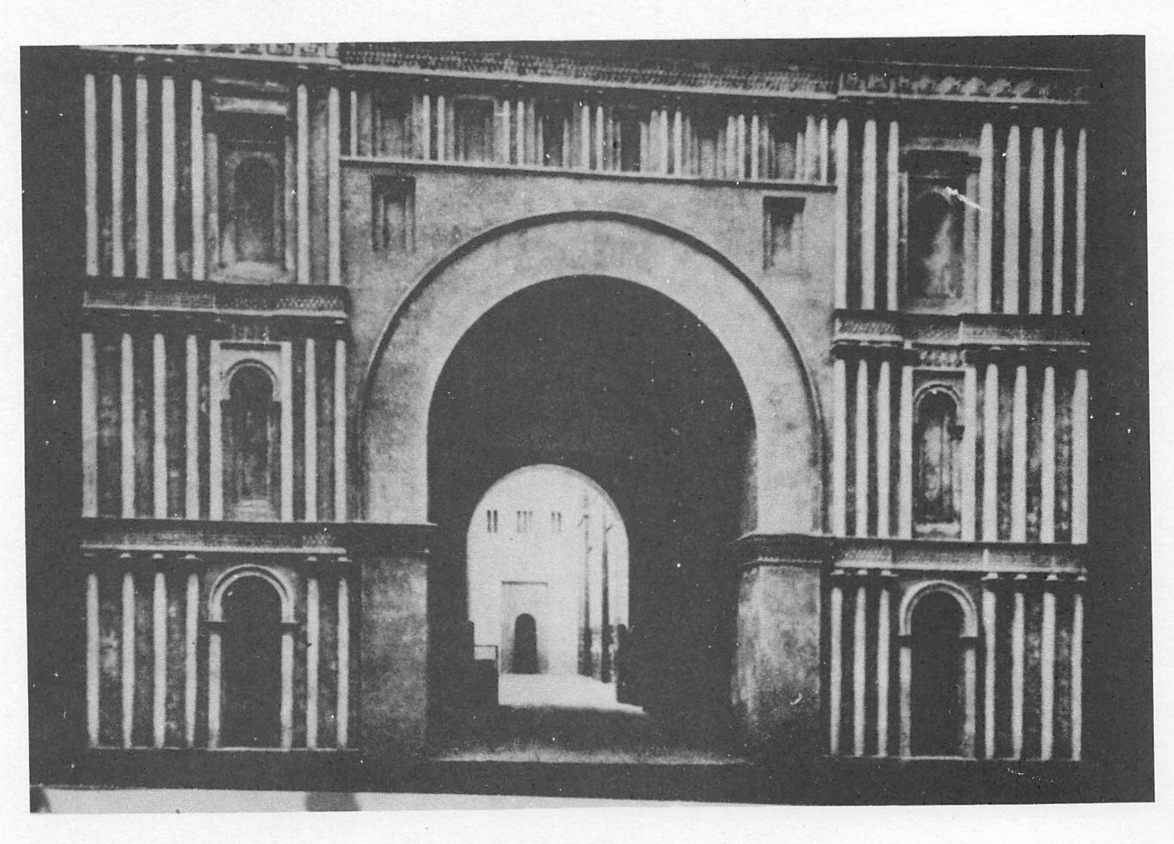
غير أن ثمة تغييرا قد لحق بالمنزل البارثي ، فأقيم من ثلاث قاعات إحداها رئيسية تتوسط قاعتين جانبيتين أقل منها مساحة ، واستبدل بالسقف المسطّح القبو الذى تنسب نشأته إلى شرقى إيران ، وفقدت الأعمدة دورها كدعامات تحمل السقف ، وغدت مجرد عناصر زخرفية تلتصق بالأكتاف ، وظل الآجر مادة البناء الرئيسية . ومع ذلك فقد احتفظ البارثيون في بعض مبانيهم بالتقاليد الرومانية فشيدّوا جدرانها بكتل الحجر المُسَوَّى وغير المسوَّى على مانشهده في مباني الحضر ، ولم يكن الأشوريون والبابليون يعتمدون في جماليات عمارتهم على زخرفة الأسطح الخارجية لمبانيهم ، وورث الأخمينيون عنهم هذا التقليد ، ولو أنهم استخدموا الآجر المزجَّج والنقوش الخفيفة البروز التى تنتمي إلى تصميمات الأُزُر الأشورية . وقد انصبّت جهود المعماريين تحت حكم البارثيين على الواجهات بحيث يتركّز التأثير الجمالي في التشكيل على الجدران المرئية ، مستخدمين الجص في تشكيل الحليات والعناصر المعمارية القومية لتزيين جدران قصورهم . ولم تعرف العمارة الإيرانية الطلاء الجصي إلا في عهد البارثيين ، حيث اكتفى العهد المتأغرق وخاصة في نيزا بطلاء من الطين ، وليس ثمة ما يدل على التأثير الشرقي في عالم العمارة اليونانية الرومانية أكثر من استخدام الجص معماريا في تشكيل الواجهات . ويعزو

البعض مصدر هذه التقنة إلى أقاليم شرقي إيران ، وقد استبدلت بها فيما بعد لوحات الفخار المحروق التى انتشرت من كوه خواجا شرقا حتى أشور والوركاء غربا . ومن العناصر الزخرفية الإيرانية الخالصة تلك الأقنعة المنحوتة في الحجر والتى نراها في مباني الحضر وما هى إلا ردّة للعصر الإيراني الممهد للتاريخ (لوحة ٢٠٤) على نحو مانشهد في جبانة سيالك . وهكذا بُعث هذا الموضوع الإيقونوغرافي من جديد في الفن البارثي ، ودليل ذلك قرون الشراب من نيزا التى تعد أقدم الآثار البارتية المعروفة (لوحة ٢٠٥) . وقد امتد تقليد الأقنعة هذا إلى دورا وبابل وإكباتانا [همدان] وقُم ، كما انتشرت في العالم الروماني وجنوب روسيا وسيبريا .

ولقد شيد البارثيون معبدهم من قاعة رئيسية مربعة يفصلها عن العالم الخارجي ممر ، ونحتوا سلّما داخل الجدار يؤدي إلى السطح ، حيث وضعوا بيوت النار ، وكان الأخمينييون من قبل يقيمونها إلى جانب المعبد ويؤدون طقوسهم الدينية في العراء . وقد ظل البارثيّون يعبدون الثالوث « أهورا ـــ ميترا ـــ أنا هيتا» غير أن أناهيتا إلهة الماء مالبثت أن احتلت بالتدريج مكان الصدارة من هذا الثالوث .

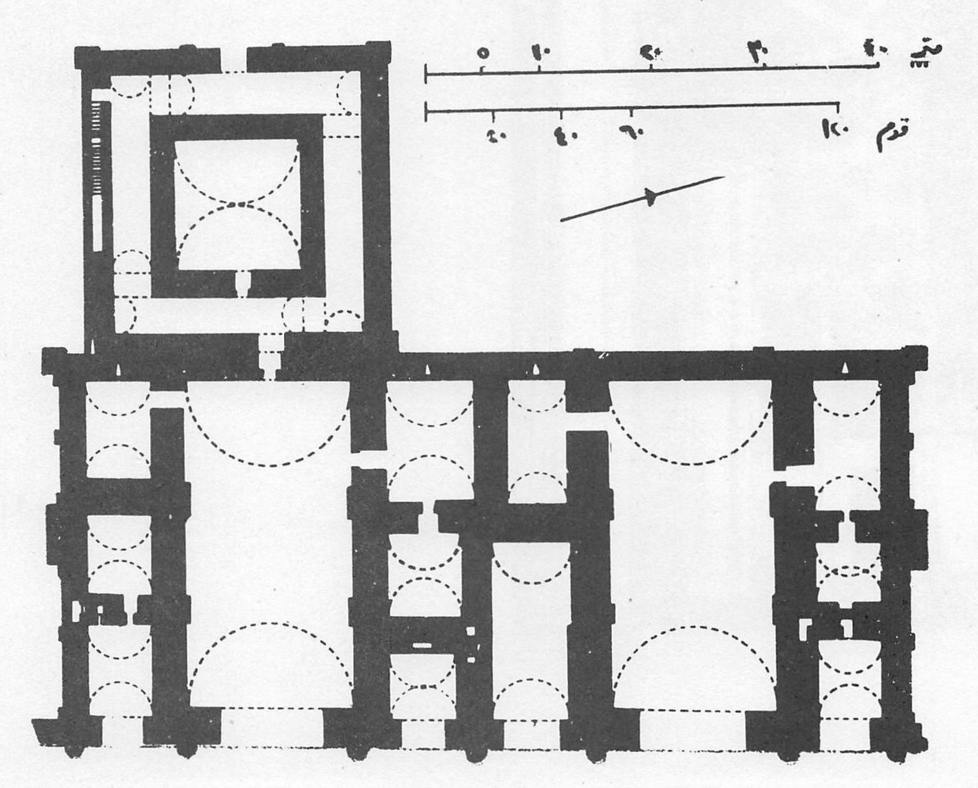


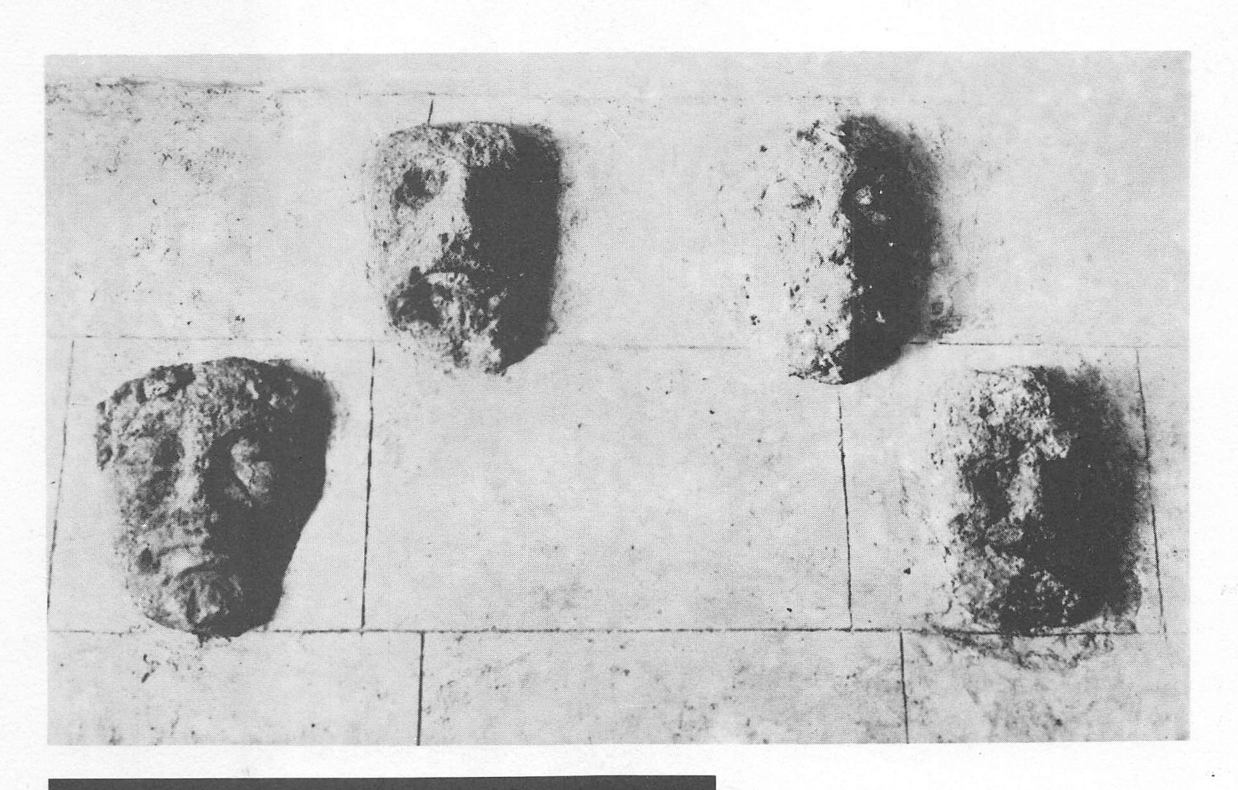
لوحة ٢٠١ قصر نيزا .



لوحة ٢٠٢ شكل يبين ماكان عليه القصر .

لوحة ٢٠٣ تصميم الطراز الإيراني الكلاسيكي ذى الإيوانات . القرن الثاني ق.م .







لوحة ٢٠٤ الحضر بالعراق . واجهة قصر مزينة بوجوه منحوتة . القرن الثاني ق.م .

لوحة ٢٠٥ كئوس شراب شبيهة بقرون حيوانات من الكنز الملكي . من العاج :
أ ـ كأس في مقدمته أسد مجنح يعلو فوهته إفريز أسطوري .
ب ـ كأس في مقدمته جريفون يعلو فوهته إفريز أسطوري .
جـ ـ كأس في مقدمته إلهة .
القرن الثاني ق.م .

– ٣ –

التصوير البارثيّ

آثر الفن البارثيّ الإبقاء على نماذج الفن الأخميني التى كانت تجمع بين الروح الإغريقية والفارسية ، وخاصة في لوحات الولائم الجنائزية المقامة لتطهير روح المتوفي وفقا للشعائر الجنائزية ونشهد هذا التأثير في لوحة من مدينة دورا أوروپوس تمثل صيادا يطارد حمارين وحشيين ممتطيا جواده في وضعة جانبية ، مرتديا قميصا يصل إلى ما فوق الركبة وسروالا طويلا ضيقا ، وتتجه أصابع قدميه نحو الأرض ، وقد أبرز المصنور أدق تفاصيل عُدةّ الجواد (لوحة ٢٠٦) . وتوحي بعض الأعشاب بجو المشهد الطبيعي ، ويتخذ الوحش وضعة «الركض الطائر» التى كانت شائعة في النقوش الإغريقية الفارسية . وبرغم ذلك كله وبرغم محاولات الفنان إضفاء عنصر الحركة في المطاردة إلا أن اللوحة ظلت يثقلها الجمود .

والراجح أن التصوير الجداري قد صادف في عصر البارثيين تطورا وازدهارا متأثرا في ذلك بالتيارات الوافدة من الغرب ، كما ارتبط بلوحات الجص البارزة ، غير أنه فرض طابعه عليها بما أضفاه من تشكيلات مفرغة ورسوم هندسية وكأنها التطريز تغشّى مسطح اللوحة كله . وتعد اللوحة التى تزين جدران قصر كوه خواجا خير مثال لهذه التقنة التصويرية ، فهى تبرز أشكال الميانندر الإغريقية والدوائر المتداخلة والشُرافات الأسيوية وكأنها أشكال من نور فوق خلفية من الظلال . وتثرى لوحة الآلهة الثلاث (لوحة ٢٠٧) الفن بتجربة جديدة سواء لمضمونها الديني الخاص أو لقيمتها الفنية المجردة ، فللمرة الأولى نرى محاولة لتصوير تراكب الشخوص مما يعد خطوة تقدمية في أسلوب التصوير ، غير أنها للأسف محاولة فريدة لم تتكرر .

وتصور لوحة أخرى الثنائي الملكي (لوحة ٢٠٨) حيث تنسرب حرية الإيقاع إلى الصورة خلال محاولة لإطلاق الوضعة ــ التى تظهر فيها الملكة ــ من الجمود ، فنراها وقد مالت نحو الملك ليعبر الفنان بهذا الميل الطفيف عن العاطفة التى تكنّها الزوجة لزوجها . ويعد هذا الموضوع غريبا على الفن الأخميني الذى كان ينأى عن تصوير المرأة ، ولو أنها كانت تظهر في الفينة بعد الفينة كما هى الحال في النقش الموجود في إرجيلي العاصمة القديمة لدولة فريجيا وفي النقوش الإغريقية الفارسية . ويتجلى المفهوم الشرقي لتصوير البورتريه في صورة رجلٍ رُسمت رأسه في وضعة جانبية بينما بدا صدره في وضعة مواجهة .

واذ افتقدت الجماليات الإيرانية عنصر الحركة ، كما كانت تجهل الأسلوب السردي ، وابتعدت البعد كله عن تصوير نبض الحياة في أشكالها ، لذا كانت عصيّة على التأثّر بالاتجاه الإغريقي الروماني . فنرى المصور في قصر كوه خواجا يعود إلى نفس أساليب المعالجة الخاصة بالأشوريين من حيث التقنة ، ونرى الأشكال مسطحة تحددها خطوط داكنة اللون ولمسات هنا وهناك لتأكيد بعض التفصيلات مثل الذقن أو الشعر على سبيل المثال . ونرى كذلك أن المدّ الغربي قد انحصر أمام قصور الفنان الذى وإن نزع إلى تقبُّل النماذج الأجنبية إلا أنه عجز عن تمثّلها .

ومازال الفن البارثي في كوه خواجا رهن البحث والتمحيص لم تتضح خصائصه كاملة حتى نستطيع الكشف عن المنبع الذى تسلل منه التأثير المتأغرق إلى هذا الفن ، ويلحظ هرتزفيلد في هذه اللوحات الجدارية التى اكتشفها واستنسخها تأثير الفن الإغريقي البختياري ، وذلك الفن الذى لم يتحدد طابعه حتى في نيزا نفسها على الرغم من وجود الآلهة والعبادات الإغريقية مما يوحي بهبوب موجة جديدة من التأثير الإغريقي الروماني تُعد امتدادا لتلك الموجة التى تركت أثرها على فن الحضر في القرن الثاني الميلادي ، والتى انتشرت صوب الشرق ولوّنت بصبغتها إلى حد ما الفن الإغريقي ــ البوذي في الجزء الشمالي الغربي للهند ، فإذا كانت ورقة الأكانثا تبشّر بلوحات الجص في القصور الساسانية في القرن الثالث ، فإن للوحة الآلهة الثلاث ما يماثلها في النقوش الجدارية الساسانية للحقبة نفسها .

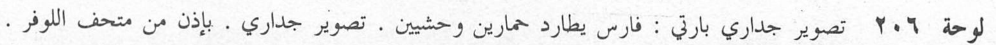
ولعل محافظة البارثيين على جمود الصورة وخلوّها من الحركة وبعدها عن الأسلوب السردي النابض بالحياة كان نوعا من التمرّد والصمود في وجه الغزو الفني الإغريقي الروماني ، وهو مايفسر الاستعانة بالأساليب الأشورية المتمثلة في استواءالقوام فوق سطح الجدار ، وتحديد المحيط الخارجي للأشكال بالخطوط القاتمة اللون ، وإبراز بعض التفاصيل كاللحية والشعر بلمسات سوداء . وتعد لوحة «الكونون» (لوحة ٢٠٩) أشهر اللوحات الجدارية التى خلفها البارثيون والتى تصور كاهنين في ثياب بيضاء وعلى رأسيهما عمامة الكهنوت وهما يقدمان قربانا للآلهة باسم إحدى العائلات . وقد تجلّت فيها ــ على الرغم من الصرامة والجمود الإيرانيين الواضحين ــ تيارات عدة مختلفة تؤكد تأثر الفن البارثيّ بالفن « السامي » المنتشر في بلاد الرافدين والذى ينزع إلى الروحانيات ، وتأثره كذلك بالفن اللورستاني في أطراف إيران إذ تبنّى قاعدة المواجهة التى استبعدها الفن الأخميني ، والتى توحي هنا بطابع شعائري ، وتأثره أيضا بالفن المتأغرق في ترتيب الشخوص والميل إلى حشد اللوحة بشخوص

ثانوية . ولا ترجع شهرة هذه اللوحة إلى جمالها بقدر ما ترجع إلى أهمية التيارات المختلفة التى تلاقت فيها . ولقد تجاهل الفنان في هذه اللوحة البعد الثالث وتشكيل الجسم الآدمي وتحديد خطوط الرداء ، كما نرى الثياب مشكلّة من خطوط إجمالية . وعلى الرغم من تداخل التيارات المتأغرقة والسامية النابعة من بلاد الرافدين في الفن البارثي إلا أن التصوير في دُورا أوروبوس ظل متمسكا بالنظام والأسلوب الإيرانيين .

وتكشف لنا النقوش البارزة الدينية بمدينة تدمر حقيقة الفن البارثي ، وخاصة مشهد تقديم القربان الذى يرجع إلى عام ١٥٤ م والذى يقف فيه مقدّم القربان أمام مذبح النار في قلب اللوحة بين إلهين حربيين في وضعة مواجهة على ظهرى جوادين في وضعة جانبية (لوحة ٢١٠) .

وعلى الرغم من تأثر الفنان البارثي بنقوش برسيبوليس المتوارثة عن الفن العيلامي ، حيث يمثل الفنان الملوك وأتباعهم متعاقبين في وضعة مجانبة ، إلا أن الفن البارثي قد آثر المحافظة على الوضعة المواجهة التى تجلت في النقوش الجدارية التى تصور آلهة تتقبل قربان البخور يحاكي كل منها الآخر تمام المحاكاة (لوحة ٢١١) ، وهكذا جرّد الفن البارثي — حين لجأ إلى الوضعة المواجهة — المنظر من طابعه «المركّب» إذ أفقده عنصر الحركة ليبتعد بالمشاهد عن الجو الواقعي ويثير فيه الإحساس برمزية المشهد .

واتجه الفنانون البارثيون إلى الأدب يستمدون منه موضوعاتهم ، وبدأوا يعبرون من خلال فنونهم عن قصص البطولة ومآثر الشخصيات التاريخية . وقد يكون الفن الإغريقي هو الذى أيقظ هذا الاتجاه الجديد فبادر الفنان البارثي إلى احتذائه ، واستوحى — على غراره — فنون قصصه الشعبي الذى كان رواته الجائلون يلقون ترحيبا كبيرا في القرى والقصور ، كذلك كانت مسرحيات أوريبيدس مصدر وحى الفنانين الإيرانيين ، وتسجل إحدى الكئوس مشهدين من مسرحية سولوس ، أولهما يصور هرقل حين اشتراه سولوس عبدا ، ويصور الآخر هرقل وهو يقتل سيده سولوس (لوحة ٢١٢) .


لوحة ٢٠٦ تصوير جداري بارتي : فارس يطارد حمارين وحشيين . تصوير جداري . بإذن من متحف اللوفر .



لوحة ٢٠٧ تصوير جداري بارتي : الآلهة الثلاثة . ملون .



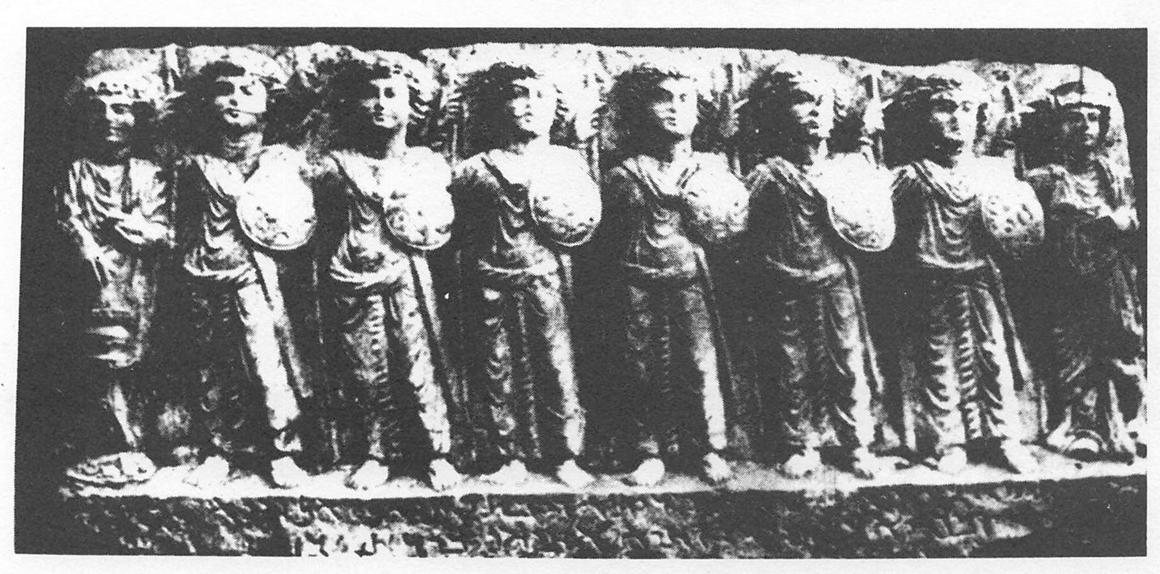
لوحة ٢٠٨ تصوير جداري بارتي : الملك والملكة . كوه خواجا [فن اغريقي إيراني] .



لوحة ٢٠٩ تصوير جداري بارتي : لوحة الكونون . دورا أوروبوس .

لوحة ٢١٠ فن بارتي تدمري : مشهد تقديم القربان ، ويقف مقدمه أمام الموقدين إلهين في وضعة مواجهة على ظهرى جوادين في وضعة جانبيه (١٥٤م) . بإذن من متحف اللوفر .

لوحة ٢١١ إلهة تتقبل قربان البخور .





لوحة ٢١٢ كأس مزدانة بنقوش تمثل مشهدين من مسرحية سولوس الإغريقية . بإذن من متحف الإرميتاج .

— ٤ —

النحت البارثيّ

ومن بين نماذج النحت البارثية يبرز التمثال البرونزي الضخم الذى عثر عليه بمعبد شامي (لوحة ٢١٣ ، ٢١٤) ويبلغ ارتفاعه مترين ويتكون من جزءين أساسيين هما الرأس وبقية الجسم . ولأول وهلة يتجلى أن الرأس صغير بالمقارنة إلى الجسد ، كما يختلف المعدن الذى صنعت منه عن المعدن الذى صُبّ منه بقية الجسم ، وقد رُكّبت الرأس فوق الجذع وثُبّتت عند الرقبة بمادة لاصقة وأحيطت بطوق يشبه القلادة مما يشير إلى أنهما لم يصنعا في مكان واحد ، كما أن ثقل الجسد يرجح أنه قد صُبّ في شامي نفسها . وتشير الواقعية في الأسلوب الذى نحتت به الرأس إلى أن المثّال الذى أنجزها فنان أجنبي قد يكون إغريقيا أو رومانيا أو من جنسية أخرى ، فلم نر إيرانيا يشكّل الأنف على هذه الصورة الناطقة بالحياة القريبة من الواقع . وقد حاول الفنان الذى أبدع هذا الرأس جاهدا أن يبرز الروح الكامنة أو جوهر الشخصية التى نحت لها تمثاله . وهذا الأسلوب بعيد كل البعد عن الروح الإيرانية والشرقية عامة ، فالمعروف أن الفن الإيراني فن زخرفي أساسا . وعلى الرغم من الدقة والمهارة التى نفذت بها مشاهد النحت الجداري ببيرسيبوليس إلا أن الفنان الإيراني كان يعني بالشكل العام دون التفاصيل ، ويهتم بالحشود الساعية بفروض الولاء والطاعة للعاهل الجالس فوق عرشه ، ولم يكن ليلتفت قط إلى الطابع الخاص والشكل الفريد الذى يميز أنفا بالذات التى كان يشكّلها على هيئة منقار النسر في أغلب الأحيان . ويبدو أن الفنان الذى صبّ جسم التمثال كان دون زميله الذى شكّل الرأس مهارة ، فهو برغم براعته في نحت عضلات الصدر وطيات الرداء لم يراع النسب بين حجم الرأس والجسد . ويتضح من الأسلوب الذى اتبعه الفنان في نحت تمثال هذا الأمير البارثي المتميز بالمهابة والوقار شغف الإيرانيين بالضخامة والعظمة ، كما نلمس قدرا من التحرر ، فالذراع تؤدي حركة واسعة ينفرد بها هذا التمثال بين التماثيل البارثية الأخرى التى تبدو جامدة ، حيث تلتصق الأذرع فيها ببقية الجسم .

وجاء إبداع البارثيين في مجال الفنون الزخرفية أقل شأنا ، فلقد شكّلوا بعض أوانيهم في هيئة حيوانات على النسق الأخميني ، فصاغوا ذراع مبخرة على هيئة فهد مرن ممشوق القوام يحمل في رقبته طوق الصيد (لوحة ٢١٥ ، ٢١٦) ، وصاغوا كئوس الشراب الشبيهة بقرون الحيوانات في أشكال شرقية (لوحة ٢١٧) ، وحاكوا المنجزات الأخمينية في تشكيل الجزء الأمامي من الحيوانات الخرافية . وإذا كانوا قد رسموا بعض المناظر الأسطورية اليونانية على حوافي بعض هذه الكئوس (لوحة ٢١٨) ، فقد كانت الأقنعة التى نراها على حوافي بعضها الآخر موضوعات زخرفية إيرانية قديمة . ومعنى هذا أن تيارات ثلاثة قد ساهمت في تشكيل هذه الكئوس أحدها غربي والآخران شرقيان (لوحة ٢١٩ ، ٢٢٠أ ،ب ، ٢٢١) .

وحافظ البارثيون على تقاليد الأخمينيين في النقش على الصخور ، فنرى للملك البارثّي ميترادات الثاني في القرن الأول قبل الميلاد نقشا أسفل نقش داريوش على صخرة بيستون للإيحاء بأنه من سلالة ملك الملوك ، كما نتعرف على مُقدِّم قربان لوحة الـ «كونون» في كتلة الصخر التى نقشت عليها صورة أمير بارثيّ يقدم القربانَ أمام هيكل وهو في وضعة مواجهة يبدو فيها جمود الحركة وإن وضحت التفاصيل الدقيقة للثياب (لوحة ٢٢٢) .

وفي ظل حكم البارثيين الذى استمر خمسمائة عام بدأت من القرن الثالث ق.م اتسعت رقعة الامبراطورية الإيرانية وشملت المساحات الممتدة بين نهر الدانوب ومصب نهر السند وبين الفرات ومشارف الصين . فنشرت بها الحضارات الشرقية القديمة ، وأوقفت الزحف الإغريقي الروماني ، وصبغت المنطقة بصبغة فنية واحدة تستمد أسسها من حياتهم المرتبطة بالفروسية والحرب وصراع الحيوان ، وتظلّ بجناحيها التيارات الفنية التى كانت تساير نقلة شعوبها المختلفة أنّى سارت في آسيا . وقد حوّل البارثيون الموضوع الديني الشائع عند الأخمينيين ، وهو تصوير الملك الذى يقدم القربان واقفا تحت تمثال «أهورا مزدا» النصفي إلى موضوع سياسي يرمز إلى التآلف بين الإله والملك ، وذلك بواسطة حلقة التحالف الرامزة للسلطة ، وهو المصدر الذى استُمدت منه مشاهد التنصيب والتى أصبحت ــ تحت التأثير اليوناني ــ تصور الإله واقفا أو ممتطيا جوادا وهو ينصِّب الملك (لوحة ٢٢٣) . واحتل مشهد الصيد مكانا بارزا في تزيين الكئوس (لوحة ٢٢٤) ، وكذا موضوع الوليمة القديم الذى عاش خلال الفن الإيراني ، وإن قدّمه في شكل وليمة جنائزية شعائرية يصاحبها مشهد صيد يؤديه المتوفي . وشاعت النقوش والفنون الدقيقة البارثية في البلاد المجاورة التى مضت تحاكي الحلىّ من عقود وأساور وأقراط مزدانة بالأحجار الكريمة ، وخاصة في الوركاء ونيبور بأرض الرافدين . وقد استعمل ملوك الصرماط في روسيا الجنوبية القلائد التى تنتهي برأس الحيوان والتى كان يضعها ملوك لورستان والأخمينيون حول أعناقهم (لوحات ٢٢٥ ، ٢٢٦) . كما عثر على تمثال صغير من الذهب يرجّح أنه جزء من قلادة لإله الحب إيروس المجنّح وهو يمتطي دابة ملفّقة شبيهة بالتنين ، ترصّع الأحجار الكريمة المختلفة الألوان جسده وقوائمه (لوحة ٢٢٧) .



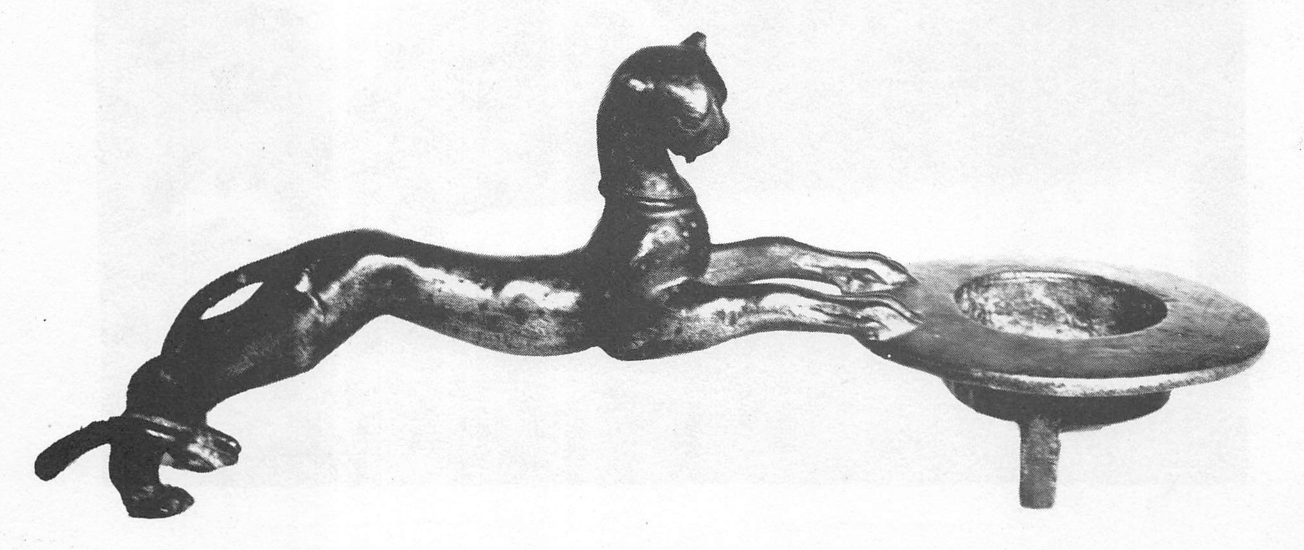
وانتشرت اللوحات الجدارية في روسيا الجنوبية وتركستان ، كما انتشرت فيها وضعة المواجهة المألوفة في فن لورستان تصويرا ونقشا . وقد حرص الفنان على تصوير الفارس ممتطيا جواده في وضعة يبدو فيها صدر الجواد ووجهه بالمجانبة ، وذلك ليكون الفارس في وضعة مواجهة (لوحة ٢٢٨أ) ، وإن شذّت عن هذا الأسلوب بعض الدمى التى شكلها الفخّارون وعثرنا عليها بالعشرات إلى جوار الجبانات (لوحة ٢٢٨ب) .

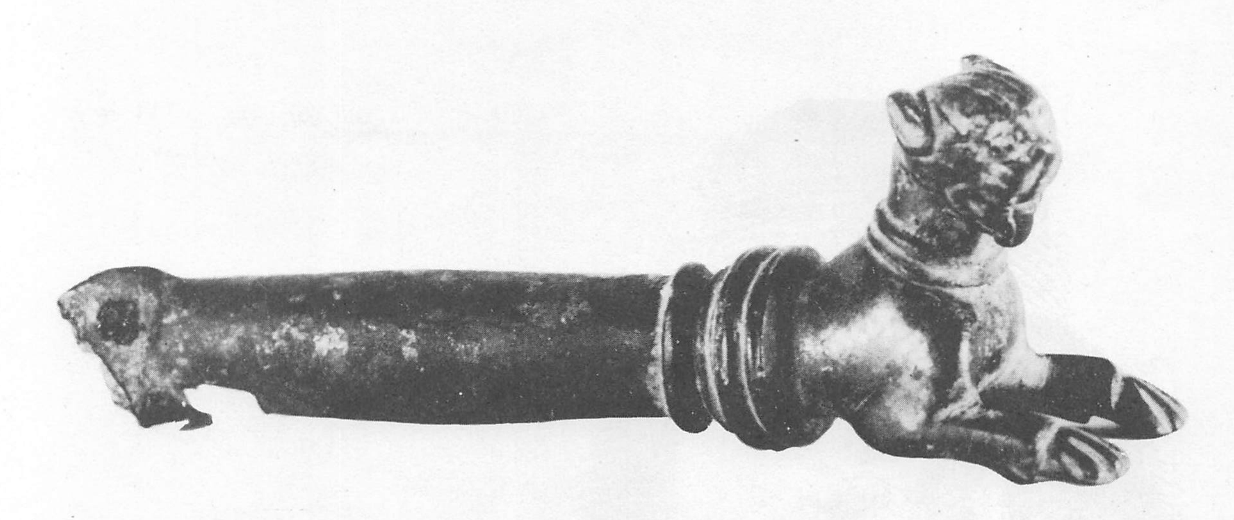
لوحة ٢١٣ فن بارتي : تمثال من البرونز . شامي . بإذن من متحف طهران . القرن الثاني ق.م .

لوحة ٢١٤ فن بارتي : تمثال الأمير البارتي . تفصيل .



لوحة ٢١٥ فن بارتي لورستان : ذراع مبخرة على هيئة فهد ممشوق القوام من البرونز . القرن الأول الميلادي . بإذن من متحف كليفلاند للفنون .





لوحة ٢١٦ فن بارتي : ذراع كأس على شكل فهد . من البرونز . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٢١٧ فن بارتي : رأس تيس . مجموعة أمير موناكو .

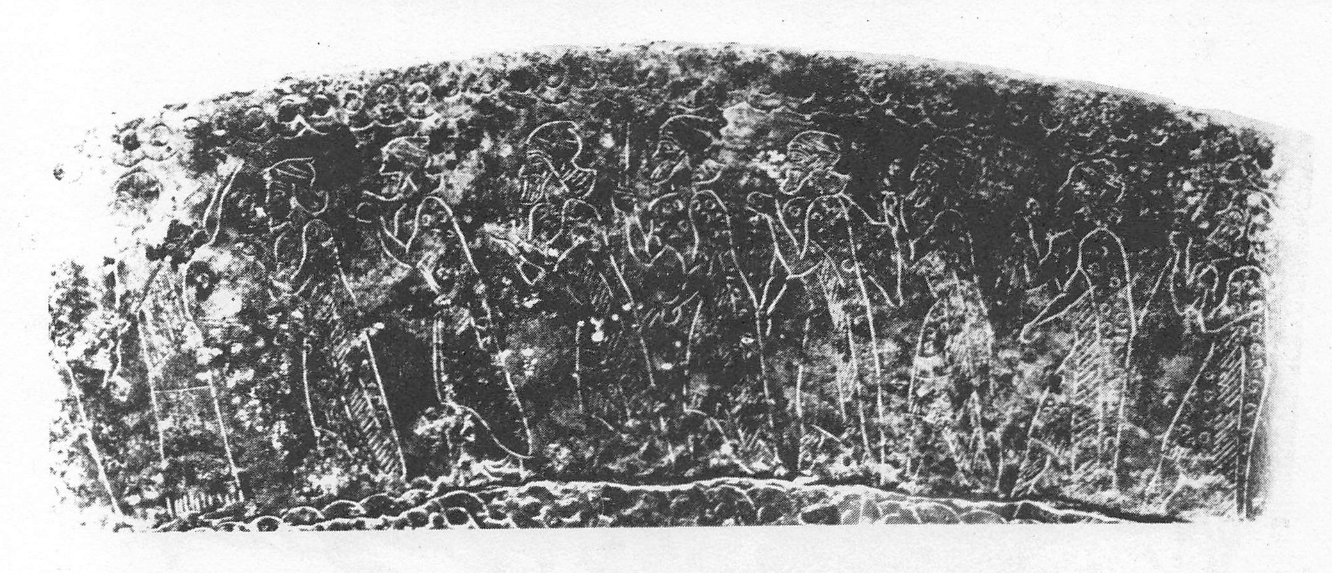




لوحة ٢١٨ فن بارتي : كأس ازدانت بنقوش تمثل إحدى التراجيديات .
[إغريقي إيراني] . بإذن من متحف الإرميتاج .



لوحة ٢١٩ فن بارتي : أدمية من البرونز لمحارب بارتي . من أمارلوجيلان .



لوحة ٢٢٠أ زيفييه : وعاء برونزي . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٢٢٠ب زيفييه : وعاء برونزي . بإذن من متحف طهران . القرن التاسع ق.م .

لوحة ٢٢١ لورستان : طبق من البرونز . القرن ١٢ ق.م . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٢٢٢ فن بارتي : أمير بارتي يقدم القربان أمام هيكل . القرن الأول ــ الثاني الميلادي .

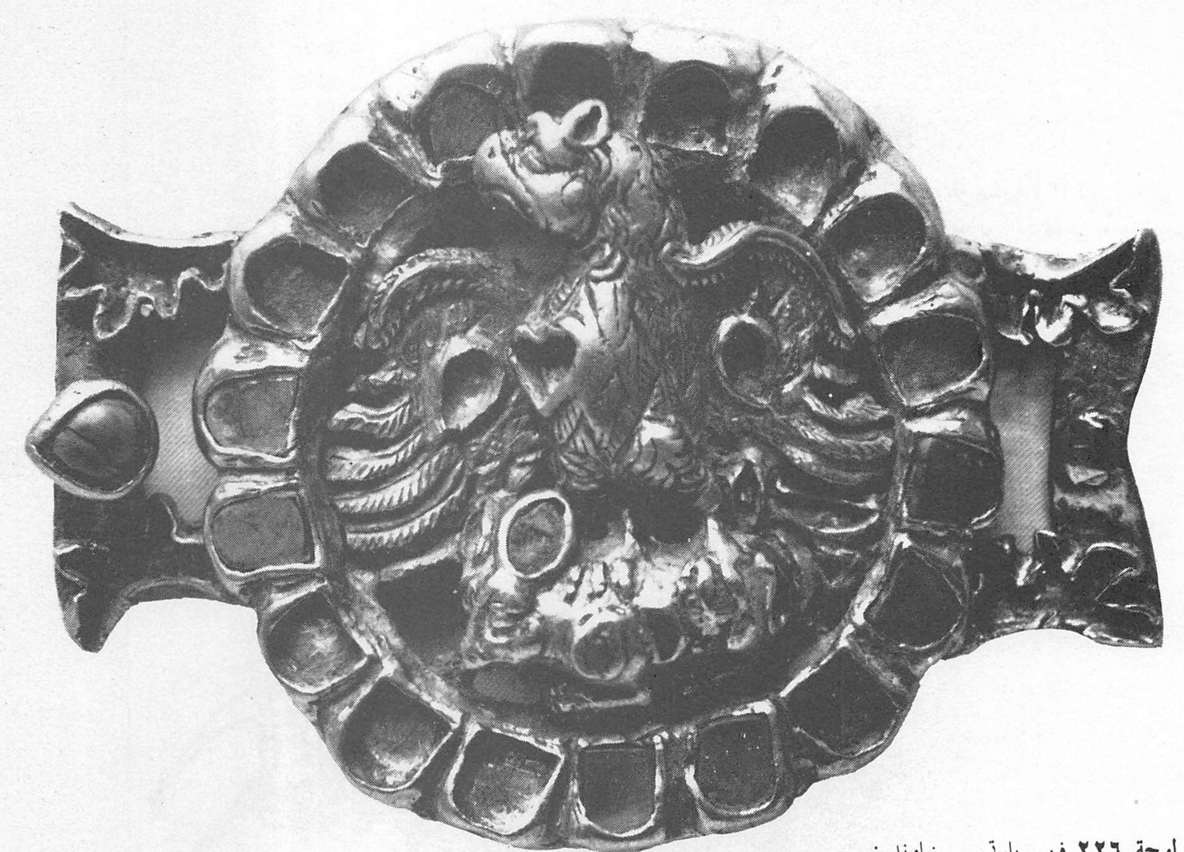


لوحة ٢٢٣ سوسه : أرتبان الخامس يسلم الحلقة رمز السلطة إلى والي سوسه (٢١٥ ميلادية) . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٢٢٤ فن بارتي : [إغريقي إيراني] : كأس مزدانة بنقوش تمثل مشهد صيد . بإذن من متحف الإرميتاج .

لوحة ٢٢٥ فن بارتي : أقراط وعقود . ملون .

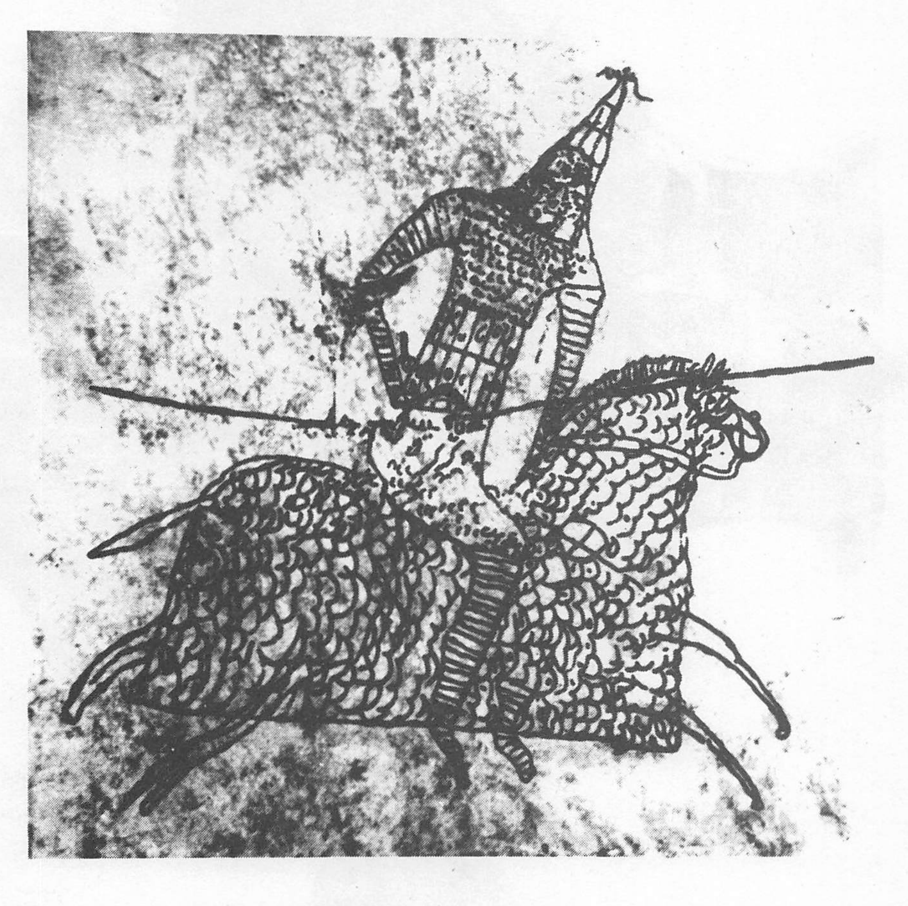


لوحة ٢٢٦ فن بارتي . نهاوند : حليّ بارتية تستوحي منجزات الأخمينيين . توكة حزام . نسر وفريسته داخل رصيعة مطعمة باللازورد . بإذن من متحف المتربوليتان .



لوحة ٢٢٧ فن بارتي نهاوند : تمثال صغير من الذهب لإله الحب إيروس وهو يمتطي حيوانا ملفّقا شبيها بالتنين ، الراجح أنه جزء من قلادة . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٢٢٨أ فن بارتي . دورا أوربوس . فارس يعدو بجواده . القرن الثالث ــ الثاني ميلادي .



لوحة ٢٢٨ب فن بارتي : لوحة فخارية لفارس بارتي . القرن الثالث ق.م . بإذن من متحف برلين .



ـ ٥ ـ

فن تدمر [بالميرا]

يقول بعض المؤرخين إن اسم تدمر في اللغة السُّريانية واسم پالميرا في اللغة اللاتينية يعني مجموعة ضخمة من النخيل ، وهو ماينطبق على هذه المدينة القديمة التى كانت واحة وسط الصحراء السورية على مبعدة ١٥٠ كيلو مترا شرق مدينة حمص وعلى مبعدة ٢٤٠ كيلو مترا من الفرات . غير أن البعض الآخر يذهب إلى أن اسم پالميرا لا علاقة له بمجموعات النخيل ، وإنما هو المقابل اليوناني واللاتيني لكلمة تدمر ، وهو الاسم ماقبل السامي للموقع ، والذى لايزال مستخدما حتى الآن . وإذ كانت مركزا هاما لطرق القوافل فقد بلغت في القرن الأول الميلادي شأوا عظيما بفضل سيطرتها على التجارة وبفضل قوتها العسكرية ، وكانت وقتذاك تدور في فلك العالم الروماني فارتفع شأنها . وفي عام ٢٦٠ عين الامبراطور ڤاليريانوس سپتيموس أوديناثوس العربي حاكما على سوريا ، فتصدّى للفرس الساسانيين بقيادة شاپور الأول وألحق بهم الهزيمة ، ومنح نفسه لقب « ملك الملوك » أسوة بشاپور ، كما زحف بقواته مرتين في عامى ٢٦٢ ، ٢٦٧ حتى أسوار عاصمة الفرس في تسيفون ، وتمت له السيطرة على معظم أرجاء الامبراطورية الرومانية في الشرق الأدنى . ومالبثت أرملته زنوبيا أن غزت مصر واقتطعت بعض أقاليم آسيا الصغرى إلى أن ألحقت روما الهزيمة بتدمر سنة ٢٧٣ ودمّرتها تدميرا . وكان الإله الرئيس لأهل تدمر الأراميين هو بُعْل ولعله النطق المحلي لبَعْل ، وما لبث أن صار بِعْل ، وكان يسيطر على حركة النجوم والأفلاك ، وربط التدمريون بينه وبين إله الشمس يارهيبُعل وإله القمر أجليبُعْل . وكما تتميز عقيدة تدمر الدينية بالتوفيق بين العقائد المختلفة تندرج حضارتها تحت قائمة الحضارات المركّبة أو المهّجنة ، فمن النظرة الأولى إلى أطلال هذه المدينة ـ التى مازالت تتيح لنا أن نتخيل تخطيط المدينة القديمة ـ نلمس اللقاء الذى تم بين الفن الإيراني والفنين اليوناني والروماني ، فالفن التدمري هو أحد فروع الفن اليوناني الشرقي ، حيث الطراز الكورنثي يكاد يطغي على كل المنشآت ،

غير أن غزارة اللفائف والحليات المعمارية والنحت الخفيف البروز ، واتباع قاعدة « المواجهة » البارثية في صياغة التماثيل النصفية للموتى (لوحات ٢٢٩أ ، ب ، ج ، ٢٣٠) والطابع الكهنوتي [٨١] لتماثيل الآلهة تكشف كلها عن مدى تأثير فنون مابين النهرين وإيران . كذلك تجلّى تزاوج الذوق البارثي والذوق الإغريقي الروماني بصفة واضحة في ثياب أهل المدينة التى نجدها مصورة بدقة في تماثيلهم (لوحة ٢٣١) ، فثياب سوقى الأثرياء بارتية في حين أن ثياب تمثال زَبديبول[زبديبعل] [٨٢] النصفي إغريقية .

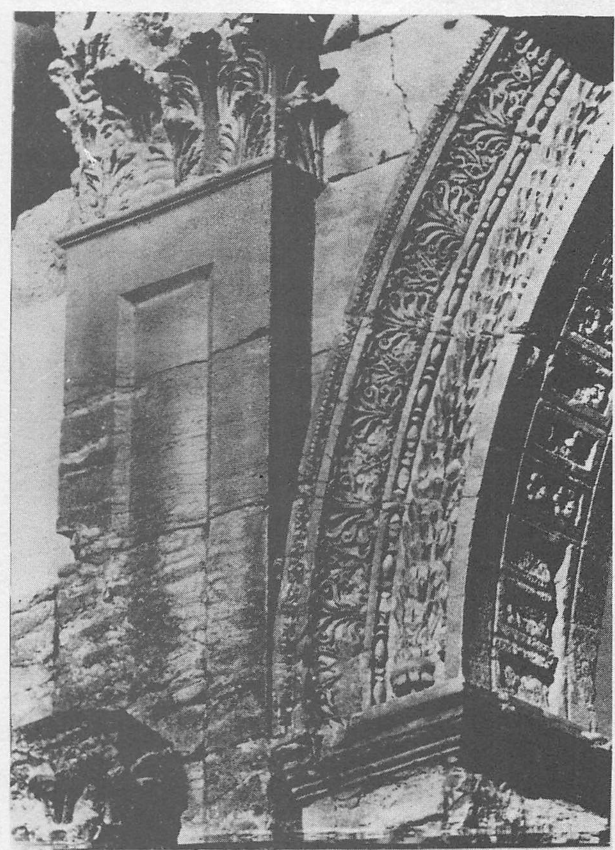
ومع احتفاظ أهل تدمر بأصلهم « السامي » فقد تأثروا بالرومان ، في نفس الوقت الذى تمسكوا فيه بالحضارة البارثية التى كانت تجنح إلى المادية ، تدفعهم حاجتهم الاقتصادية إلى الاهتمام بالشرق وعبور بلاد فارس للوصول إلى شمال الهند الغربي . وكانوا يشترون تماثيل البرونز من سيلوقيه [سلوكيا] الواقعة على نهر دجلة أو من سوسه للاتجار بها . وظلت تدمر حتى نهاية عهدها مركزاً لتأثير الفن البارثي وظهرت بها روائع خالدة لاتزال شاهدة على ماأولته هذه المدينة للفن من جهد عظيم (لوحات ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥) .

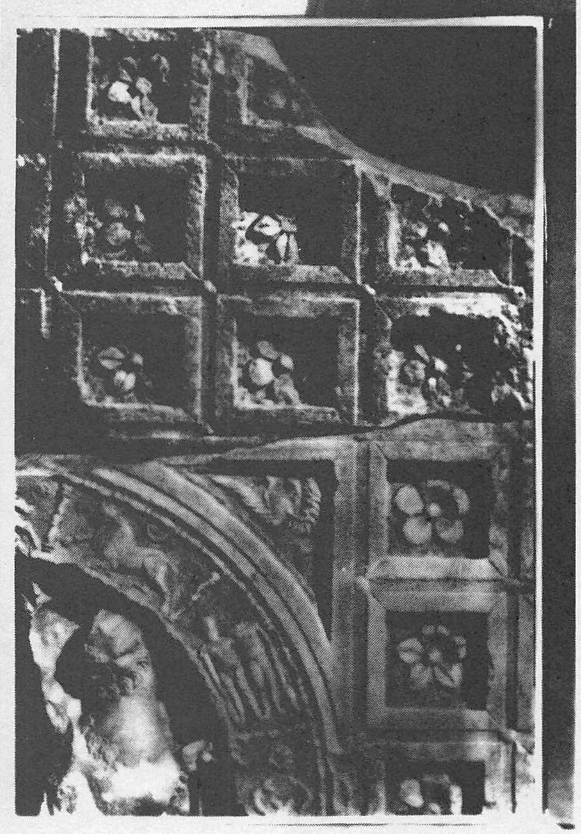
وتسود قاعدة المواجهة البارثية فن تدمر الديني والجنائزي على نحو ما نرى في لوحة غرفة الطعام ذات الأسرّة الثلاثة والتى تمثل وليمة جنائزية بمقبرة « ملكو » (لوحة ٢٣٦) ، وفي لوحة النقش البارز التى تمثل سيدة تدمرية « بولايا » مع شقيقها « مولا » (لوحة ٢٣٧) ، كما نشهدها في التماثيل النصفية للموتى . كذلك نلحظ طابع التناسق البارثيّ في تمثال زبديبول ، وهو التمثال المنحوت في القرن الأول الميلادي (لوحة ٢٣٨) والذى يكشف عن جهد النحات الكبير في إبراز الجانب الروحي فيه .

وثمة تمثال للملك فيلوجيز الثالث يعدّ من التحف الفنية الممتازة لهذا العصر بدقة حجمه وصدق تعبيراته التى تفيض نبلا ووقارا (لوحة ٢٣٩) ، ويوحي صغر حجمه بأنه من صنع مثّال متخصص في نحت الأحجار الدقيقة ، ويكشف هذا التمثال بهدوئه واتزانه عن أن الشرق هو المهد الحقيقي لهذه التماثيل النصفية .

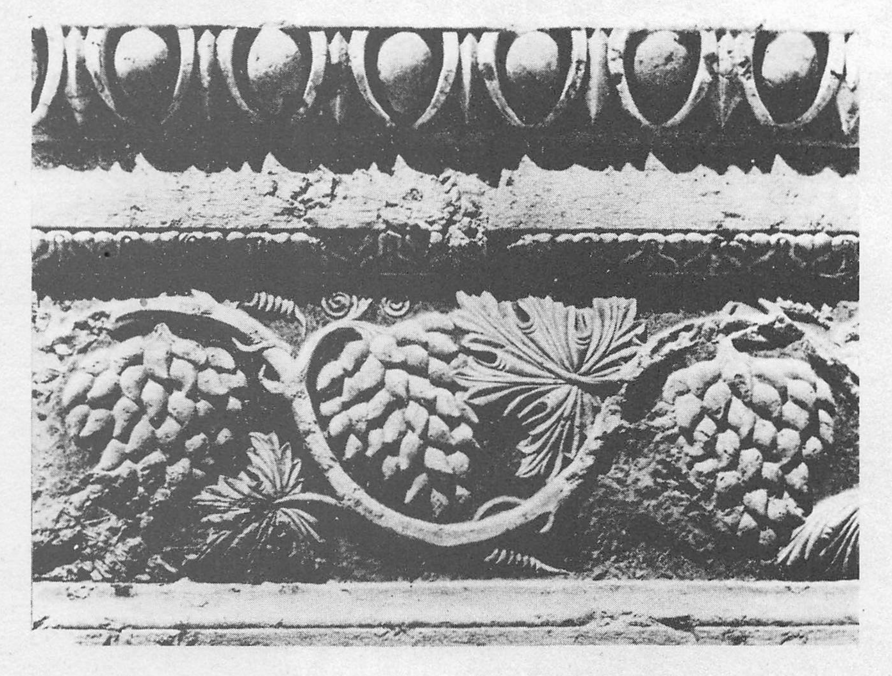
(٨١) Hieratic هي أشكال الشخوص المحوّرة ذات الصرامة التى لايُلتفت فيها ابتداء إلى السّمات الطبيعية بل إلى إسباغ القداسة على الشخص أو الشيء المراد تصويره .

(٨٢) Bol, Boal and Bel





لوحة ٢٢٩أ فن تدمري : نقوش بارزة تجمع بين الفن الإغريقي والروماني .

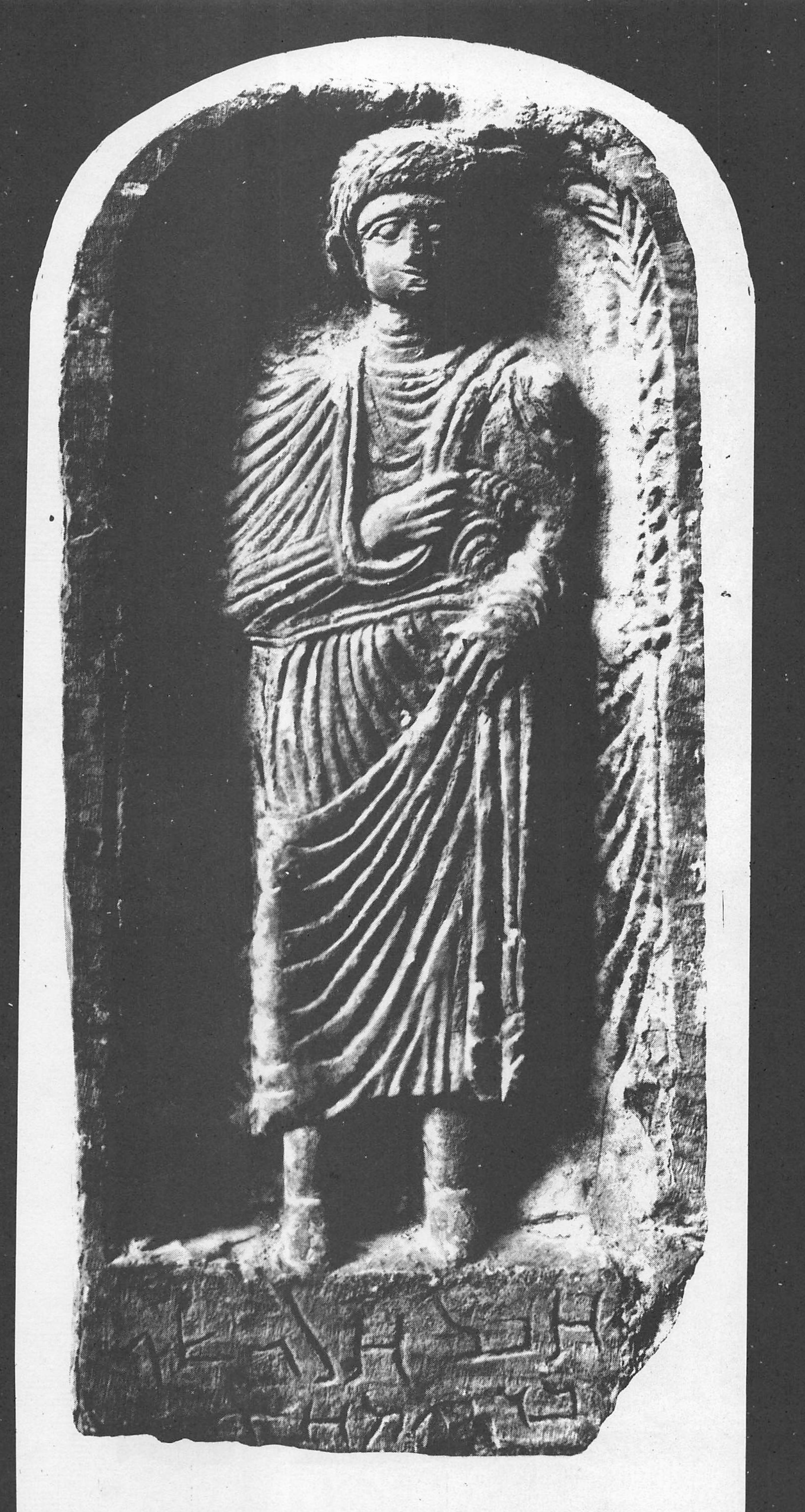


لوحة ٢٢٩ب فن تدمري : نقوش بارزة تجمع بين الفن الإغريقي والروماني .

لوحة ٢٢٩ج فن تدمري : نقوش بارزة تجمع بين الفن الإغريقي، والروماني .



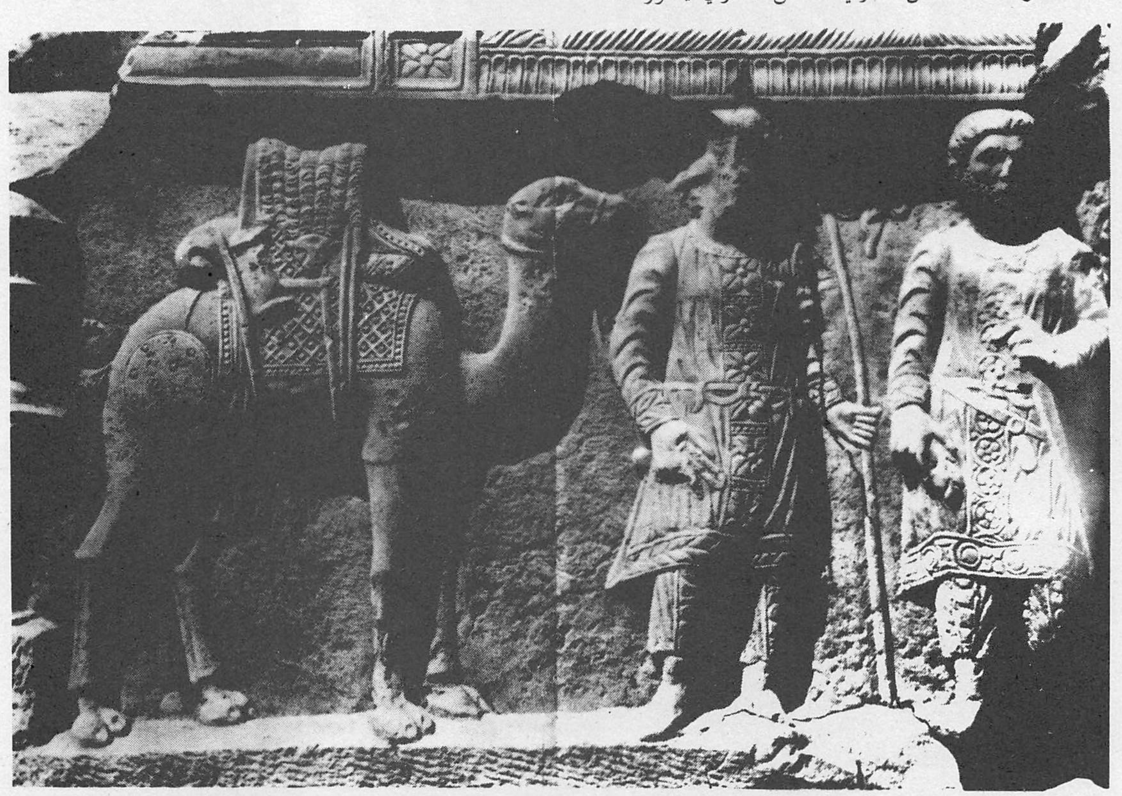
لوحة ٢٣٠ فن تدمري : رأس أحد النبلاء . منتصف القرن الثالث الميلادي .

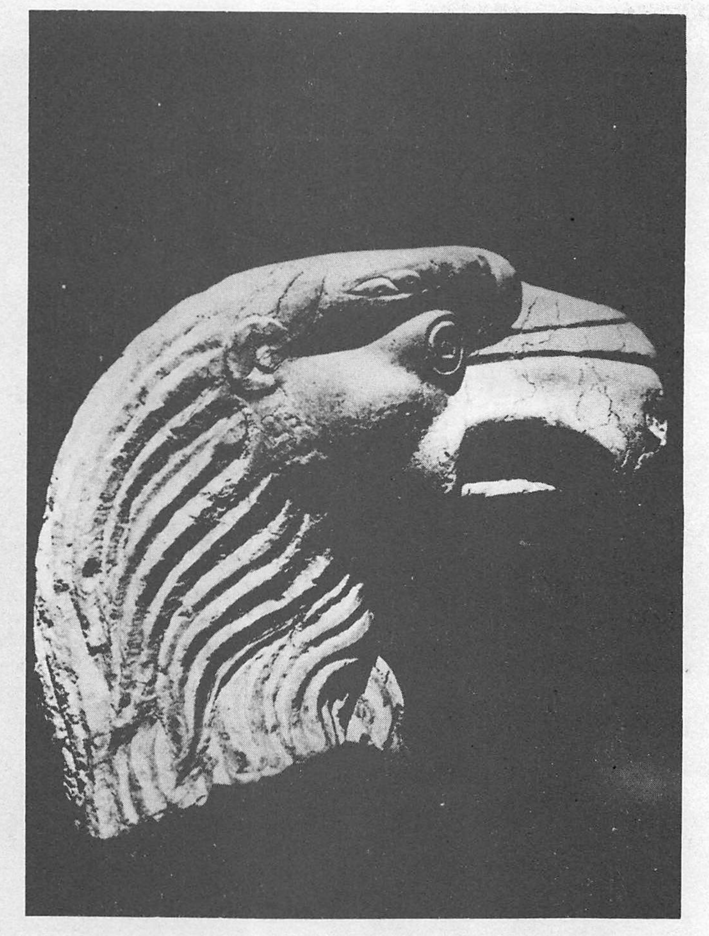


لوحة ٢٣١ فن تدمري : نقش جداري يصور رجلا يرتدي ثيابا إغريقية .

لوحة ٢٣٢ فن تدمري : نقش جداري يصور هودجاً فوق جمل ، ومن خلفه ثلاث نساء محجبات .

لوحة ٢٣٣ فن تدمري : نقش جداري يصور قافلة .





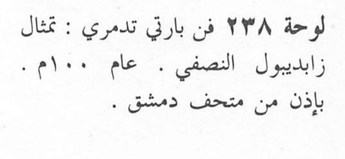
لوحة ٢٣٤ فن بارتي تدمري : رأس نسر . القرن الثاني الميلادي .



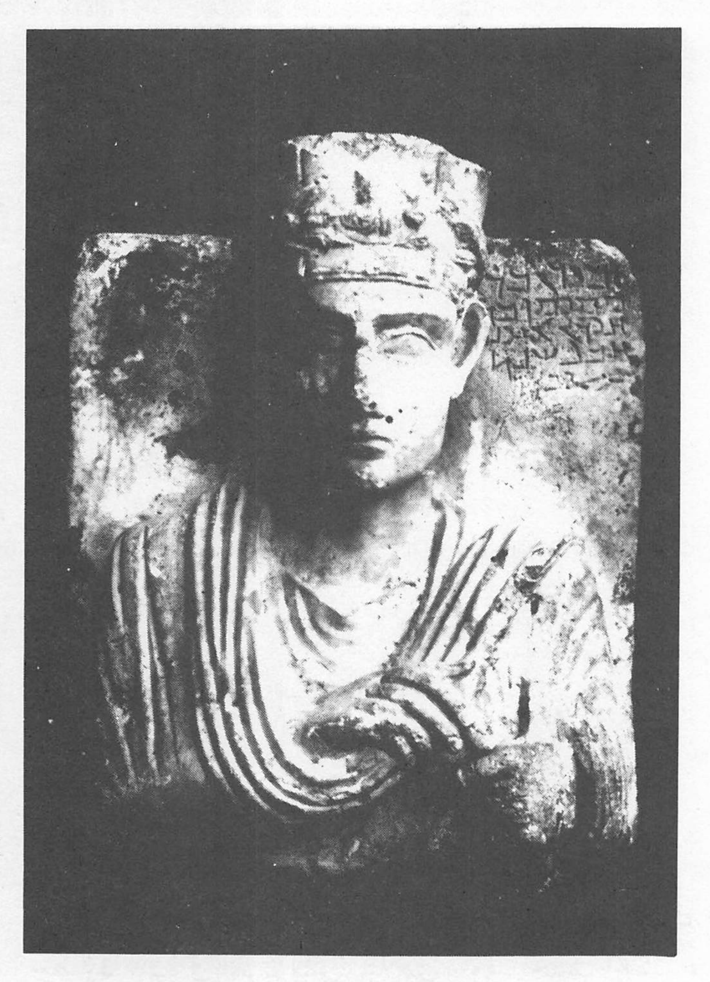
لوحة ٢٣٥ فن بارتي تدمري : مذبح رب بلا اسم . اليد قابضة على الصاعقة . عام ٢٣٣م .

لوحة ٢٣٦ فن تدمري : حجرة طعام ذات ثلاث أسرة تمثل وليمة جنائزية من مقبرة ملكو بتدمر . بداية القرن ٣م بإذن من من متحف دمشق .

لوحة ٢٣٧ فن تدمري : نقش بارز يمثل سيدة تدمرية «بولايا» مع شقيقها مولا . القرن ٢م — بإذن من متحف دمشق .



لوحة ٢٣٨ فن بارتي تدمري : تمثال زابديبول النصفي . عام ١٠٠م . بإذن من متحف دمشق .



لوحة ٢٣٩ فن بارتي تدمري : تمثال نصفي للملك فيلوجيز الثالث . عام ١٤٨ــ١٩٢م .



— ٦ —
فن الحضر

كانت الحضر عاصمة مملكة صغيرة في شمال العراق غير بعيدة عن الموصل ، اشتهرت بأطلال حضارة غابرة في القرن الثاني الميلادي . وقد أخذت الحضر عن البارثيين عمارتهم وخاصة البيت ذا الفناء المكشوف والإيوانات الأربعة .

وكشفت الحفائر بمدينة الحضر عن نموذج مصغير لمعبد تتوسطه أسطوانة عليها حنية بداخلها النسر رمز الشمس ، كبير آلهة المدينة . ويحيط بالأسطوانة ثمانية أعمدة من الطراز شبه الكورنثي ، زيّن جذع كل عمود منها براية من رايات الحضر ، وقد أضيفت بعض أقنعة الشخوص في أركان المعبد فوق تيجان الأعمدة ، وكذلك أوراق الأكانثا التى تقوم مقام القرون في هياكل النار . ويعلو المعبد تمثال إله لعله زحل يحمل بإحدى يديه شعلة وباليد الأخرى سعفة نخيل وإكليل النصر (لوحة ٢٤٠) .

وليس لدينا من وسيلة للتعرف على النقوش الدينية سوى مانراه في مبنى معبد الحضر (لوحة ٢٤١) ، إذ تمثل اللوحة المنقوشة التى عثر عليها بالحضر عام ١٩٥١ والمحفوظة بمتحف الموصل بالعراق إله الجحيم «نرجال أهريمن» [المقابل لهاديس — پلوتو — إله العالم السفلى عند الإغريق والرومان] منتصبا في وضعة مواجهة وفقا للقاعدة الإيرانية وقد اتخذ اسم نرجال القديم ، إله الجحيم لدى السومريين مرتديا ثياب نبيل پارثي بما في ذلك سيفه رافعا بيده اليمنى بلطة . وهو هنا الإله المقابل «لميترا» والمقابل «لأشك» . وبجواره نرى رمز الكواكب السبعة التى كانت توضع على تماثيل لورستان البرونزية . وتعتلي ابنته [المقابلة لأناهيتا] إلى يساره عرشا من أسدين حاملة الرمز المشئوم للكواكب

السبعة . وتضم اللوحة إلى ذلك صورة كيربيروس [٨٣] ذى الرؤوس الثلاثة [الفكر الأثيم والقول الفاحش والفعل الشرير] حارس العالم السفلي ، والأفاعي والعقارب والثعبانين شديدي القرب من التقاليد الإيرانية المنبثقين من كتفى الشيطان أهريمن (لوحة ٢٤٢) . كذلك مثلت الكواكب السبعة الرامزة للأيام السبعة ووضعت في معبد خاص بمدينة الحضر (لوحة ٢٤٣) .

وأخص ما تتميز به بعض تماثيل الوجوه في الحضر النزوع نحو الدقة الذى يدلنا على تأثره بالفن الأخميني تأثرا لم ينقطع ، إذ ثمة تصفيفات شعر معمارية الطراز من تلك التى كانت شائعة آنذاك (لوحة ٢٤٤) مع عدم التخلّي عن الواقعية . ويبدو جهد الفنان واضحا في إضفاء الطابع الروحي من خلال تفاصيل الثياب وتصفيف الشعر والحلى (لوحات ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠) . ومن بين قطع النحت الطقسية التى وجدت بمعابد الحضر والتى تعبر عن الفن البارثي خير تعبير ، لوحتان من النقش البارز على الحجر الجيري ، ظهر بالأولى ثلاثة تماثيل لثلاث نساء يقفن على أريكة أمامها أسد ، وكأنما يظهرن واقفات على ظهر الأسد ، تشمل الوسطى الإلهة اللات وقد نحتت على هيئة أثينا إلهة الحكمة عند الإغريق . أما الأخريان فلعلهما تمثلان امرأتين أو ربّتين ، والراجح أن اللوح بأكمله يمثل الثالوث العربي : اللات ومناة والعزى ، وقد وجد ضمن مجموعة معبد أشوريل (القرن الأول الميلادى) (لوحة ٢٥٢) . وظهرت باللوحة الثانية واجهة معبد بهيئة إيوان داخله ملك يقدم البخور وبجانبه راية الحضر « سيما » وهى مسلة سنطروق الأول ، وإلهة النصر فوق الملك تحمل بيدها أكاليل الغار (لوحة ٢٥٣) .

وفي الوقت الذى ارتد فيه الفن البارثي إلى تقاليد الفن الإيراني المبكرة حقق تقدما ملحوظا في تحرير الفنان من الطابع الإغريقي الذى امتزج بالفن الإيراني خلال العصر الأخميني (لوحة ٢٥٤) ، وشاع في معابد تدمر المتميزة بطابع متأغرق فريد سواء في أعمدتها أو في نقوشها . وكانت هذه بداية لظهور تيار إيراني جديد اتضحت معالمه بعد ذلك خلال القرن الأول الميلادي . فلقد حشد الملك أنطيوكوس الأول الكوماچيني (٦٩ ـــ ٣٤ق.م) مجموعة عظيمة من آلهة إغريقية الأصل ممتزجة بالآلهة الإيرانية ذات أحجام ضخمة فوق الجانب الغربي للتل الجنائزي بمدينة نمرود ـــ داغ (لوحة ٢٥٥ ، ٢٥٦) . وكان أنطيوكوس الأخميني الأصل يوناني الثقافة فأضاف إلى تمثال هرقل شاربا إيرانيا (لوحة ٢٥٧) ونحت لنفسه تمثالا (لوحة ٢٥٨) إلى جانب تمثال الإلهة كوماچين رمز بلاده وحامية مملكته (لوحة ٢٥٩) ، وأضاف نسرا وأسدا لحراسة هذه التماثيل تذكّرنا وضعتهما بالحيوانات الحارسة لأبواب قصور اصطخر (لوحة ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢) .

وتكشف هذه المجموعة من التماثيل عن الصلات التى ربطت بين الروح الإيرانية والروح المتأغرقة في الفن والدين ، كما تكشف عن رصيد إيقونوغرافى للمشاهد الإيرانية البحتة وخاصة مشاهد

(٨٣)ابن تفيون وإخيدنا فى الأساطير الاغريقية وكانت إليه حراسة الجحيم ومنع من يدخل إليه من الإفلات

التنصيب ، وعن التأثّرات المتداخلة ، كأن يمزج الفنان بين شخصية أپوللو وشخصية ميترا ، فيصور الهالة المشعّة لإله الشمس بوصفها النور الذى كان الإله يغمر به الكون ، على حين يخلع البَرْسُوم الإيراني على شخصية الإله (لوحة ٢٦٣) فكما ظهرت الروح الأخمينية في النزعة إلى كل ماهو ضخم هائل ، ظهرت التقاليد اليونانية في إضفاء الشكل البشري على الآلهة ، وفي اكتشاف نحاتي نمرود ـــ داغ ماينطوي عليه الجسم الإنساني من تناسق ومحاولة تقديمه في هذه المجموعة من التماثيل . ومن بين القطع الفنية التى تم العثور عليها بالحضر وترجع إلى هذه الحقبة أيضا ويتجلّى فيها هذا الامتزاج بين الروح المتأغرقة والروح الإيرانية قناعان من النحاس أحدهما لباكخوس إله الخمر عند اليونان (لوحة ٢٦٤) والآخر للجورجونه ميدوسا (لوحة ٢٦٥) . أما القطعة الثالثة فهى نصب للنار والبخور من الحجر الجيري تعلوه أربعة قرون تحيط بجفنة يوضع بها البخور . وفي واجهة النصب محراب داخله ربة جالسة وقد وضعت يديها على رأس لبؤتين ، والراجح أنها الربة اترعتا زوجة بعلشمين إله السماء (لوحة ٢٦٦) .



لوحة ٢٤٠ فن بارتي . الحضر : مصغر لمعبد من الحضر .



لوحة ٢٤١أ فن بارتي . الحضر : معبد الحضر . تصوير كاتب هذه السطور .

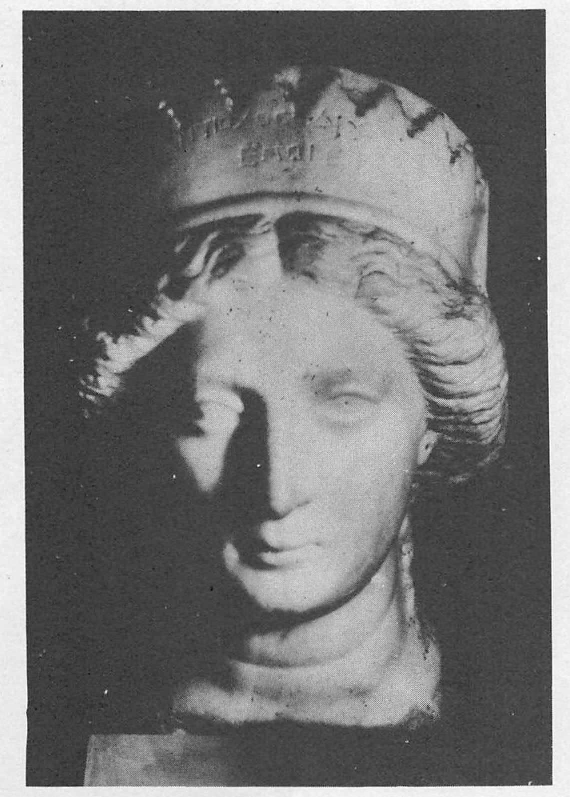
لوحة ٢٤١ب فن بارتي . الحضر : معبد الحضر . تفصيل . تصوير كاتب هذه السطور .





لوحة ٢٤٢ فن بارتي . الحضر . إله عالم الموتى [هاديس] نرجال أهريمن ممسكا بالكلب كيربيروس حارس العالم السفلي القرن الثاني الميلادي . بإذن من متحف الموصل .

لوحة ٢٤٣ فن بارتي . مجموعة من التماثيل الصغيرة من حجر الجبس تمثل الكواكب السبعة وتمثل بدورها الأيام السبعة . وجدت في معبد خاص بها بمدينة الحضر . القرن الثاني الميلادي .



لوحة ٢٤٤ سوسه . ملكة بارتية . القرن الأول ق.م .



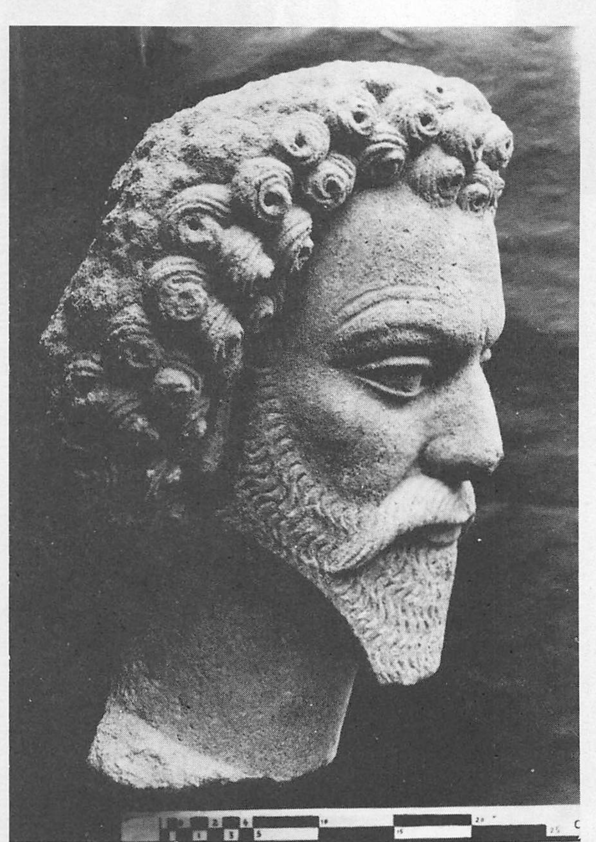
لوحة ٢٤٥ فن بارتي . الحضر . تمثال بالحجم الطبيعي من حجر الجبس يمثل الملك سنطروق ، ويبدو كبير السن في هذا التمثال . القرن الأول والثاني الميلادي . بإذن من المديرية العامة للآثار بالعراق .

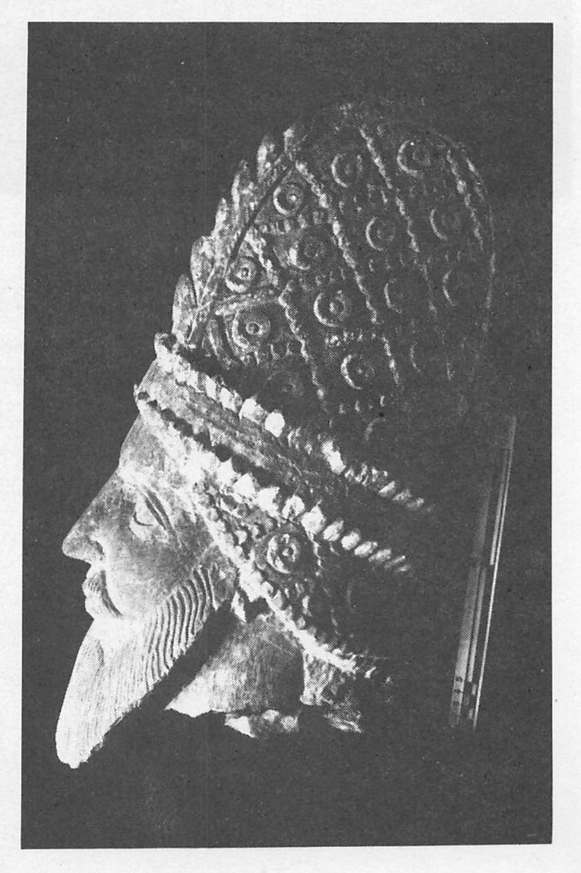
لوحة ٢٤٦ تمثال من المرمر يمثل سنطروق ملك الحضر (تفصيل) .

لوحة ٢٤٧ فن بارتي . رأس أثلو ملك حداياب . وجد بالمعبد الثالث في الحضر ، يعتمر بالقلنسوة الخاصة بملوك البارت ، وهي ذات شكل مخروطي من الأمام وتتصل بحافتها أغطية للأذنين والرقبة . بإذن من المديرية العامة للآثار بالعراق .

لوحة ٢٤٨ فن بارتي . رأس من الحجر الجيري وجد بالمعبد الرابع بالحضر ويتميز بسيمائه وبلحيته شبه المدببة ويبدو أنه لكاهن من كهنة الحضر . بإذن من المديرية العامة للآثار بالعراق .





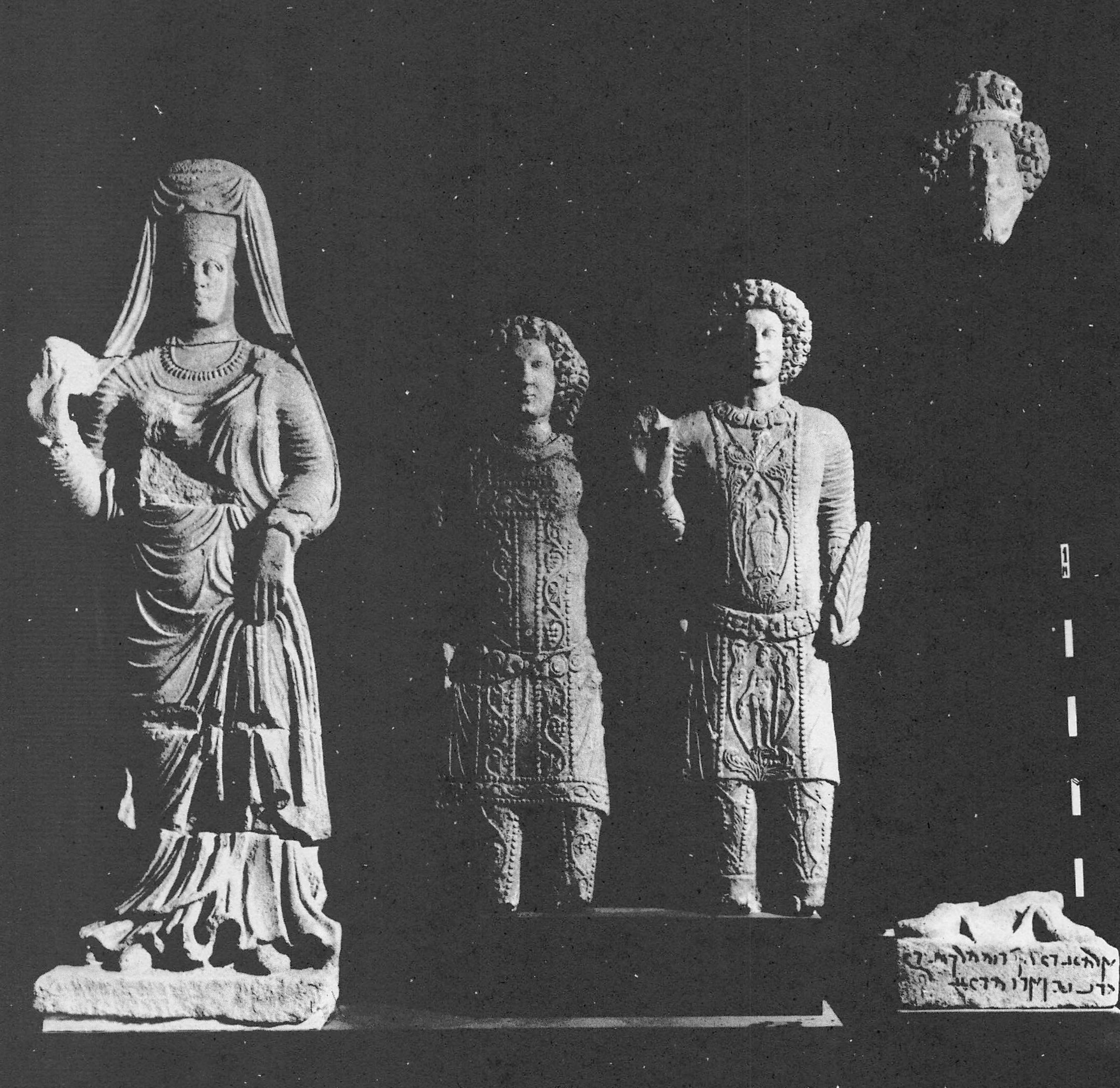




لوحة ٢٥٠ فن بارتي : تمثال من حجر الجبس يمثل كاهنا من كهنة الحضر اسمه بدّا . عثر عليه في معبد أشور بعل بمدينة الحضر . القرن الأول م . بإذن من المديرية العامة للآثار بالعراق .



لوحة ٢٤٩ فن بارتي . الحضر : تمثال من الحجر الجيري بالحجم الطبيعي يمثل الأميرة دوشفري إبنة الملك ، وجد في معبد كُرِّس لعبادة الإله أشور بعل . القرن الثاني للميلاد . بإذن من المديرية العامة للآثار بالعراق .



لوحة **٢٥١** فن بارتي : مجموعة من التماثيل بالحجم الطبيعي . تمثل الأسرة المالكة الأولى في مدينة الحضر ، وتتكون من رأس الملك سنطروق وزوجته أباب بنت ديمون ووليده عبد سميا ولى العهد وبنهرا الابن الثاني . القرن الأول الميلادي . بإذن من المديرية العامة للآثار بالعراق .





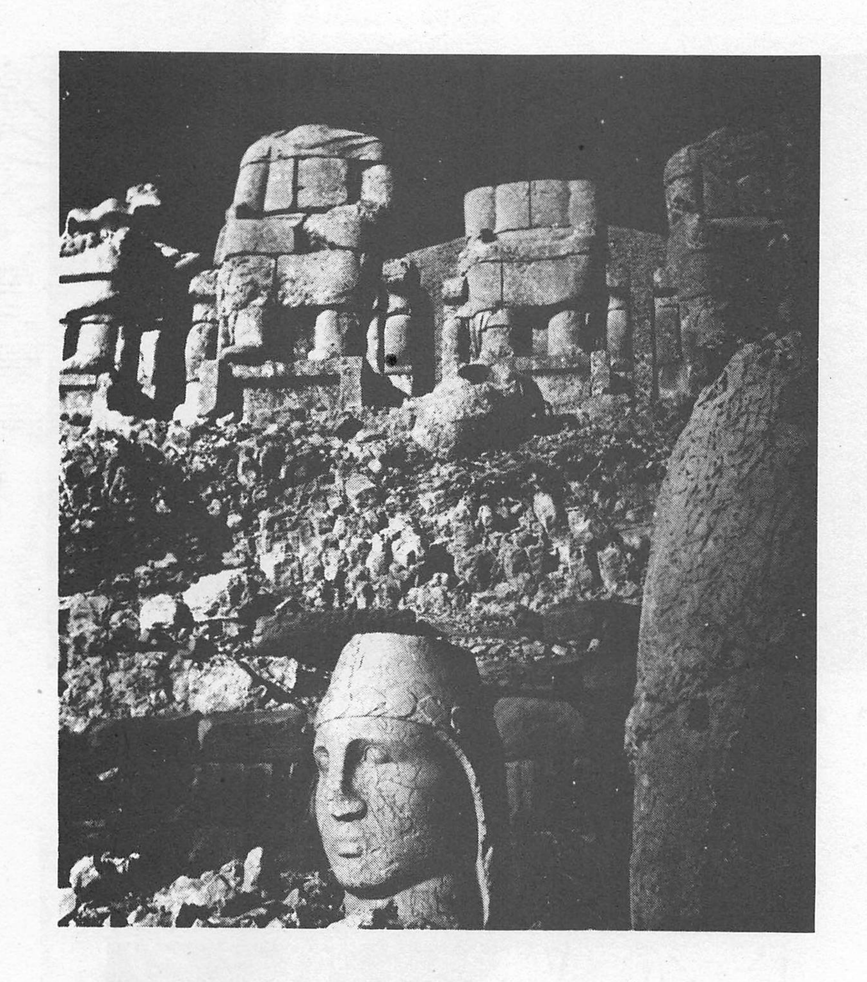
لوحة ٢٥٢ فن بارتي : لوح من الحجر الجيري منقوش عليه ربات ثلاث [التالوث العربي : اللات والعزى ومناة] . مجموعة معبد أشور بعل . القرن الأول الميلادي . بإذن من المديرية العامة للآثار بالعراق .

لوحة ٢٥٣ فن بارتي : الحضر . الملك يقوم بطقوس العبادة وبجانبه راية الحضر [مسلة سنطروق الأول] وفوقه إلهة النصر تحمل إكليل الغار . بإذن من المديرية العامة للآثار بالعراق .

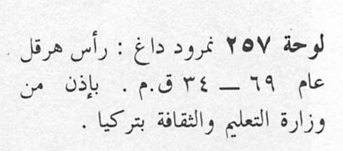


لوحة ٢٥٤ فن بارتي : تدمر : الثالوث التدمري . أجليبعل وبعلشمين وملكبعل . القرن الأول م . بإذن من متحف اللوفر .

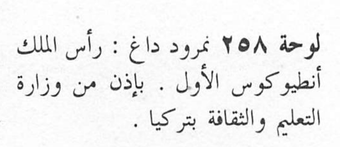
لوحة ٢٥٥ نمرود داغ [**فن إغريقي إيراني**] : منظر عام **للتل الجنائزي** للملك أنطيوكوس الأول الكوماجيني . بإذن من وزارة التعليم والثقافة بتركيا .



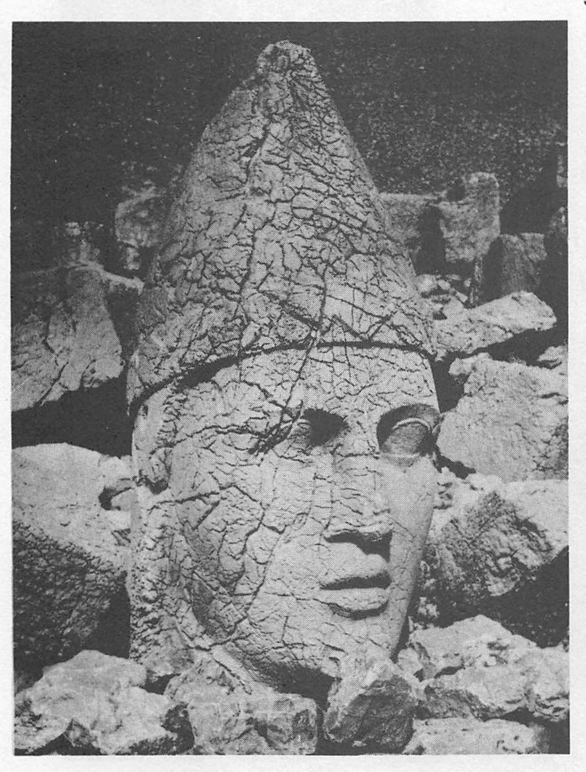
لوحة ٢٥٦ نمرود داغ : إلهة مقبرة أنطيوكوس . تفصيل .

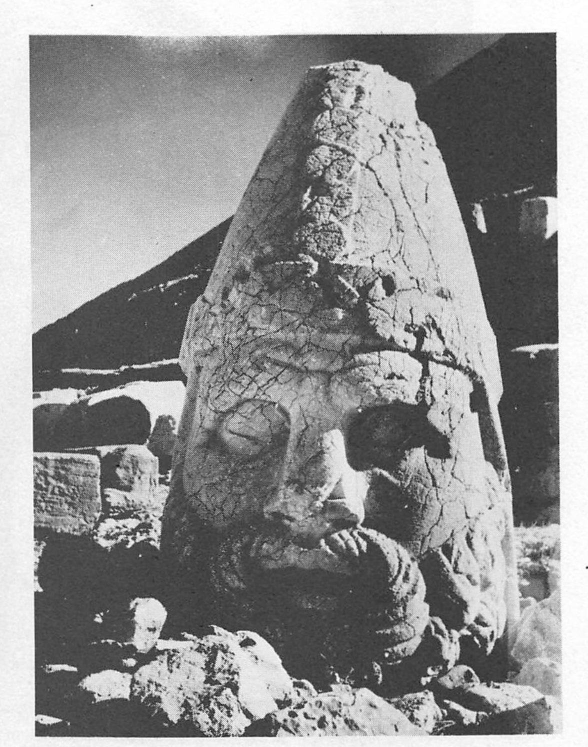


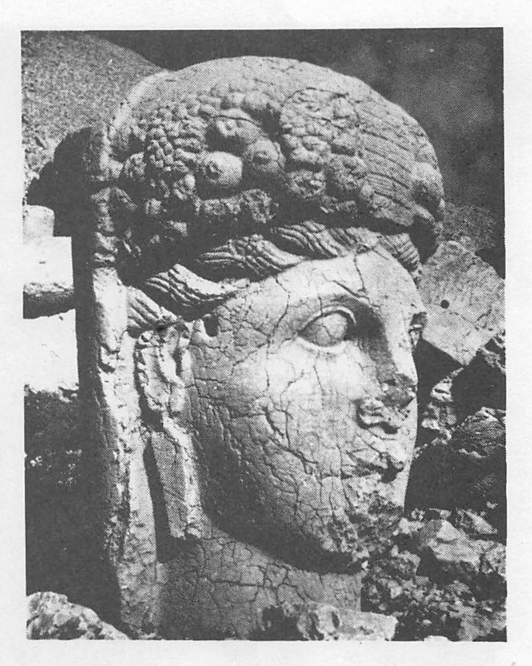
لوحة ٢٥٧ نمرود داغ : رأس هرقل عام ٦٩ ـــ ٣٤ ق.م . بإذن من وزارة التعليم والثقافة بتركيا .



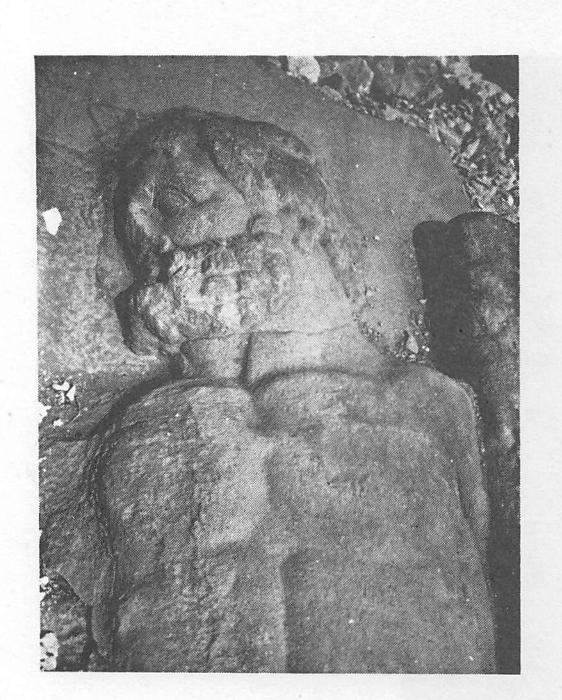
لوحة ٢٥٨ نمرود داغ : رأس الملك أنطيوكوس الأول . بإذن من وزارة التعليم والثقافة بتركيا .





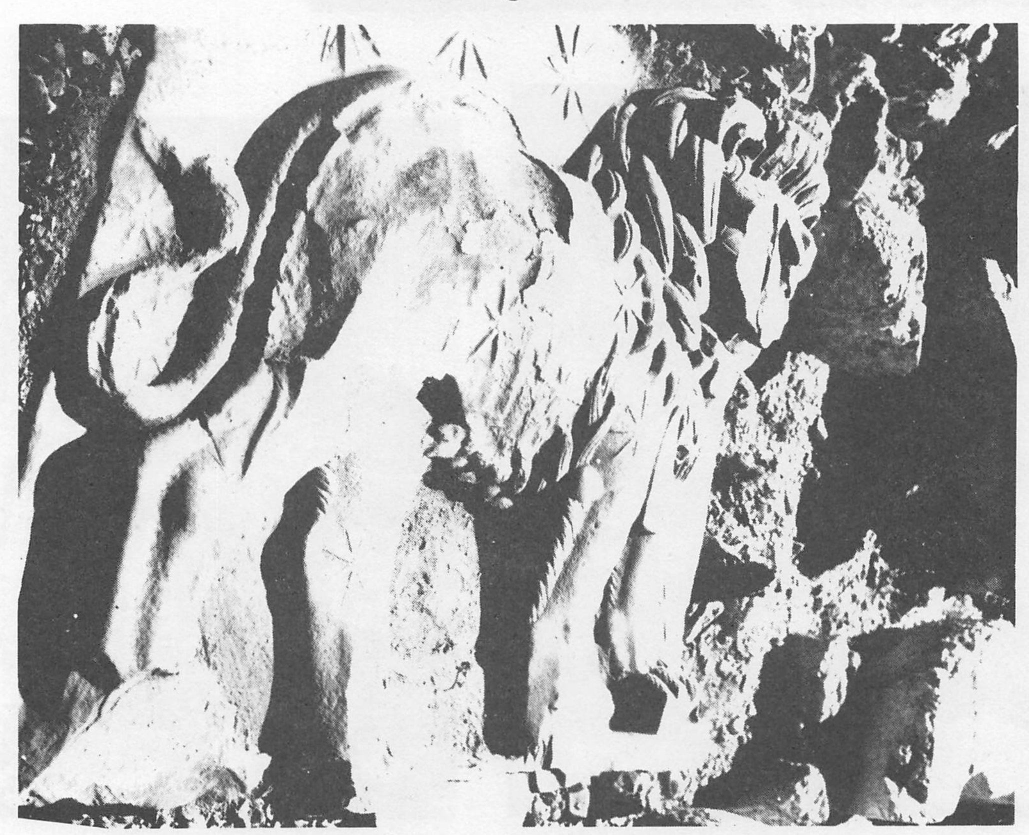


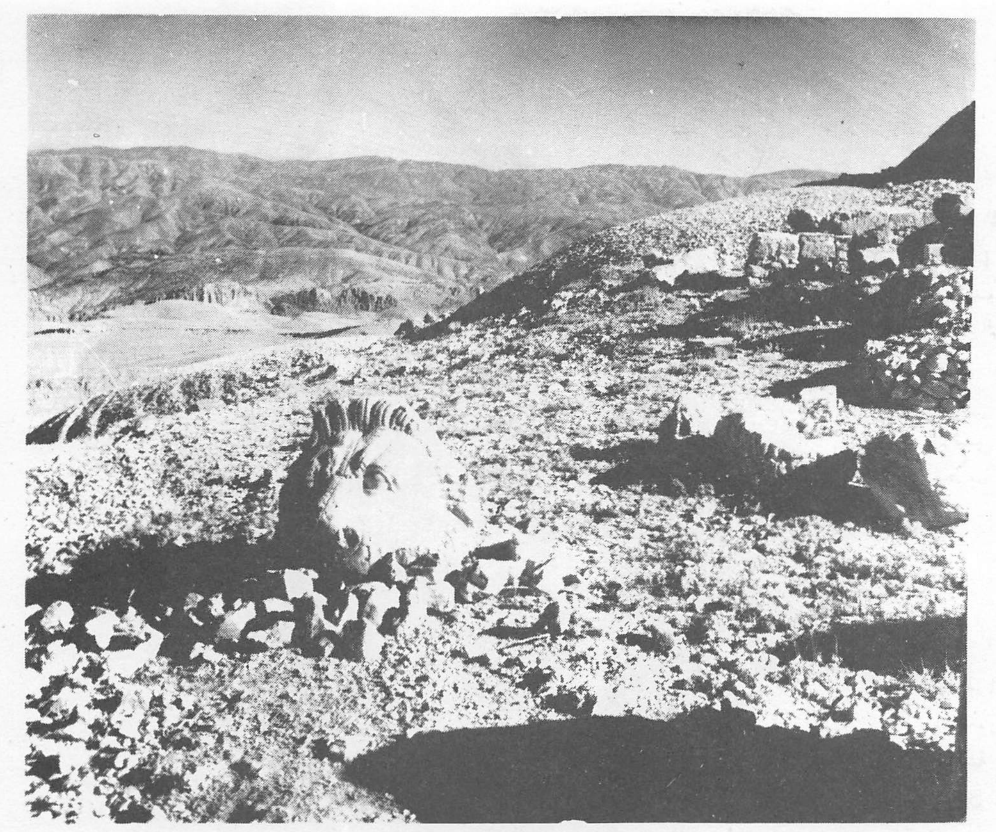
لوحة ٢٥٩ نمرود داغ : رأس الإلهة كوماجين . بإذن من وزارة التعليم والثقافة بتركيا .



لوحة ٢٦٠ نمرود داغ : تمثال هرقل .

لوحة ٢٦١ نمرود داغ : الأسد حارس القصر





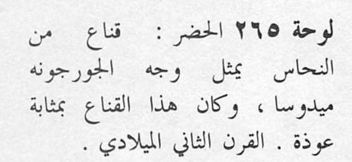
لوحة ٢٦٢ نمرود داغ : الأسد حارس قصر اصطخر .

لوحة ٢٦٣ نمرود داغ : مشهد تسليم الملك أنطيوكوس مقاليد الحكم ، جمع فيه الفنان أبوللو وميترا في شخصية واحدة .

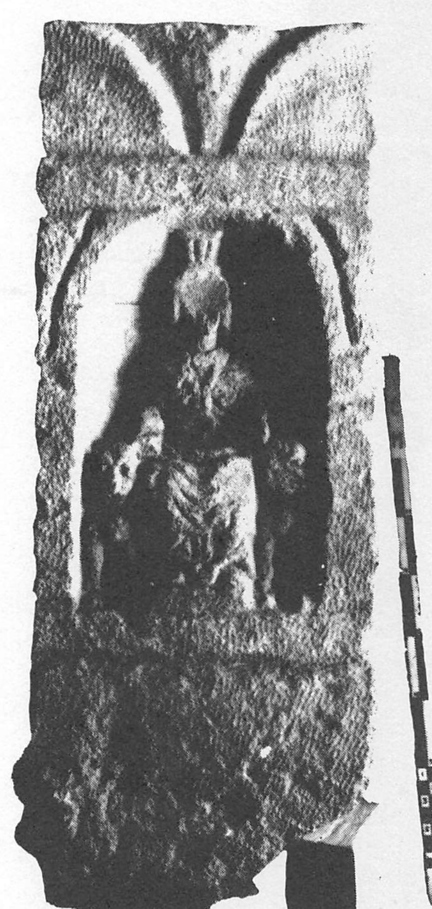
لوحة ٢٦٤ الحضر : [فن إغريقي إيراني] قناع من النحاس : وجه الإله ديونيسوس [باكخوس] إله الخمر عند اليونان . ويظهر شعر الرأس مزّين بورق وعناقيد العنب رمز الخمر . عثر عليه في واجهة المعبد الرئيسي [الإيوان الشمالي] وكان مكرّسا لعبادة هذا الإله .



لوحة ٢٦٦ الحضر : نصب للنار والبخور من الحجر الجيري : ربة جالسة وقد وضعت يديها على رأسى لبؤتين ، والراجح أنها الإلهة أترعتا زوجة بعل شمين إله السماء .



لوحة ٢٦٥ الحضر : قناع من النحاس يمثل وجه الجورجونه ميدوسا ، وكان هذا القناع بمثابة عوذة . القرن الثاني الميلادي .





الفنّ الإيراني
بين التأثير
والتأثّر

ـ ١ ـ

الفن الإيرانى بين التأثير والتأثر

ما من شك في أن الإيرانيين قد وقعوا تحت تأثير الفن المعماري الأورارتي في هضبة سيالك[٨٤] ومسجد سليمان ، فلقد استوحوا منازل طوشبا عاصمة المملكة الأورارتية المكونة من طوابق عدة ، مثلما يتجلى في اللوحة البرونزية المحفوظة بالمتحف البريطاني (لوحة ٢٦٧) . وكانت المنازل نوعين : نوعا ذا فناء فسيح رئيسي استخدم في المناطق الحارة بما يتفق مع طبيعة المناخ ، والنوع الآخر كان يحتوي على قاعة مركزية مسقوفة بدلا من الصحن المكشوف تحيط بها الغرف بما يتناسب مع جو المناطق الباردة . ومن يدري فلعل هذا النوع الأخير هو الذى أوحى بعمارة قصور پرسيپوليس ، وليس ببعيد أن يكون مهندس «كعبة زردشت» في نقش رستم قد استوحى منازل طوشبا في إقامة برجه .

لعل رؤوس «الحراسة» ذات الوجهين التى هى على غرار رؤوس لورستان ذات اللحية الكثّة وغطاء الرأس المدبب تمثل « سراؤشا » الإله الأورارتي (لوحة ٢٦٨) . كما يظهر تأثير الفن الأورارتي في تمثال إلهة من البرونز جالسة على كاهل جوادين متشابكين (لوحة ٢٦٩) . ولقد كان للجياد شأن في الحياة الأورارتية السياسية والاقتصادية مما يحملنا على الظن بأنهم اتخذوا إلهة للجياد ، مثلما اتخذ اليونانيون «أثينا» ربة الخيل فيما بعد . كذلك تأثر الفن السكوذي بفنون المنطقة الإيرانية الأورارتية ، ويبدو هذا التأثير واضحا في منطقة كوبان شمال القوقاز ، وخاصة في مقابرها المسقوفة التى كانت تضم إلى جوار جثة الأمير خدمه وجياده وأدواته الخاصة ، وهى المنطقة التى اكتمل فيها فن تصوير الحيوانات عند السكوذيين .

(٨٤) الراجح أن الإيرانيين قد وفدوا على هضبة سيالك حوالي القرن الحادي عشر ق.م. وشيدوا قصرهم المحصن فوق الشرفة الصناعية القائمة هناك من حوالي منتصف الألف الخامس ق.م.

وحين كانت مملكة أورارتو في بدء نشأتها كان الإغريق آخذين في الانتشار حول شواطىء آسيا الصغرى بحثا وراء الحديد والشمع والكتان والمعادن الثمينة والزنجفر والخشب والبرونز والأقمشة . وفي هذا العهد ظهر شكل الديك الإيراني للمرة الأولى في اليونان ، ولم يكن الديك[٨٥] هو البدعة الأجنبية الوحيدة التى تسللت إلى اليونان بل صحبته الآواني البرنزية الطويلة العنق . وبدأ الخزف الإغريقي يأخذ شكل الخزف الملون المصنوع في إيران في عصور ماقبل التاريخ في تقنته وموضوعاته . وحاول كل من الفنان الإغريقي والإيراني التحلل من تطبيق قيود الأسلوب الهندسي ، ومن إقحام شخوص كثيرة في موضوع واحد لجعل المشهد أكثر تناسقا مع الالتزام بالتقاليد ، كما حاولا ابتداع قواعد تشكيلية جديدة ، فاختفت صور الشخوص «الطّيف ظلّية»[٨٦] وبدت صور الإنسان أكثر مرونة ونبضا بالحياة ، فبعد أن كان جسمه يصور في بادىء الأمر كتلة مبهمة ، شرعت بعض تفاصيله في الظهور ، وأخذ الجسم يُشكَّل بمفاصلِهِ وذلك بالخطوط الملونة المحدَّدة للخصر والأطراف وغيرها ، وبإظهار فواصل المفاصل كى تبدو وكأن فيها طواعية للحركة .

ولم يغب عن صانع الخزف الإغريقي الحصان المجنَّح الذى يعلو ظهره فارسه كما تخيله قبله الفنان الإيراني ، بل لقد اتخذ الجواد في الفن الإغريقي معنى خاصا مرتبطا بالعالم السفلي وبفكرة الموت ، وأصبح مشهد الأسد ذى القدم المرفوعة رمزا تقليديا في الفن الإغريقي ، وهو الذى كان يرمز عند الإيرانيين إلى شيطان الموت مع الإنسان المتكىء على الرمح[٨٧] . واقتبس الفن الإغريقي صورة الوعل من إيران ، كما خلد فنانو رودس في نهاية القرن السابع ق.م الحيوان المزدوج الجسد والموحّد الرأس الذى شاع في فن لورستان . وانتقلت المرأة التى على شكل الطائر والمصورة على أواني وقدور إيران وأورارتو الفخارية السوداء ، عبر آسيا الصغرى إلى اليونان ومنطقة إتروريا حاملة معها إيمان الإيرانيين بأنها خاطفة الأرواح متحوّلة في النهاية إلى أسطورة «فينيوس والمرأة العقاب» عند الإغريق (لوحة ٢٧٠) .

كذلك عرف الإغريق صورة قابض الأرواح «ثاناتوس» على شكل الطائر بلحيته الكثّة التى ظهرت من قبل على مقابض أواني لورستان وهمدان البرونزية (لوحة ٢٧١) . وإذا كان الإيرانيون قد عدّوا الأسد والجواد وكأنهما شيطانا الموت ، فقد ظهر هذا المعنى نفسه عند الإغريق في الجريفون ، ذلك الحيوان الخرافي الذى يجمع بين الأسد والثعبان وإن عدّوه شيطانا خيّرا ، إذ صوّروه على الآنية الجنائزية داخل القبر ، وكان الجريفون كذلك رمزا للسلطان في كافة فنون الشرق الأوسط القديمة .

(٨٥) كان استيقاظ الديك مبكرا هو سر اختياره رمزا لإله العهد البارثي ميترا «مِهْر» ، وكان يصورّ بألف أذن وعشرة آلاف عين ، ومن ثم فهو يسمع كل شىء ويرى كل شىء .

(٨٦) Silhouette ينطبق الطيف الظلّى على الأشكال السوداء المعتمة على أرضية بيضاء والأشكال البيضاء المرسومة على أرضية سوداء ، وبهذا فهى صور منتقصة لاتستعمل إلا الحد الأدنى من التفاصيل ، ويعرّفه مجمع اللغة العربية بالرسم الشبحي الذى يظهر منظر شخص أو غيره بلون قطعي لا فرق فيه بين ظل أو نور أو لون .

(٨٧) ثمة بعض الشراح يعتقدون أن الأسد هو العنصر الخيِّر الذى يمثل أهورا مزدا بينما الثور هو العنصر الشرير الذى يمثل أهريمن . وهناك من يعتقد العكس فالأسد شرير مفترس بينما الثور يخدم الإنسان ، ودليلهم على ذلك مشهد قتل البطل الملكي للأسد .

واقتبس الإغريق الصور التى عبر بها الفرس عن الخصوبة اقتباسا لم يغب فيه الشبه بينهما بل ظل قويا ، على الرغم من مرور ألف سنة بين ظهور إلهة الخصوبة الإيرانية التى تمسك ثدييها وبين تلك الإلهة اليونانية العارية التى تضغط بيدها على ثديها ممسكة بيدها الأخرى كأسا تجمع فيه اللبن المتدفق (لوحة ٢٧٢ ، ٢٧٣) .

ومن يدري ، لعل هذا الشبه القوي بين التقاليد الدينية للفنين الإيراني والإغريقي لم يكن نتيجة للاتصال التجاري والفني بين البلدين بل كان سابقا على هذا الاتصال بفضل سيادة فكر إنساني واحد عمّ المنطقتين . وأخذ الفن الإيراني ينتشر مع اتساع الامبراطورية الفارسية وإقبال فناني الهند واليونان ومصر على العمل في ظل حكام فارس وأساتذتها ، كما صبغ كثيرا من الموضوعات الإغريقية المصرية بطابعه لارتباطه الدائم بماضيه الفني الطويل .

وكان لفن فارس جانبان يتجلّى أحدهما في المنشآت المعمارية الضخمة ، ويتجلى الآخر في منجزات القبائل الرحّل التى اهتمت بعالم الحيوان الذى لم يلبث أن تسللت موضوعاته إلى مجال العمارة . وعلى حين كان الفن اليوناني ينزع إلى الحرية كان الفن الأخميني أسير الجمود والصرامة والضخامة ، يعبر عن إيمان أصحابه بخضوع الشعب للملك وخضوع الملك للإله بالرغم من أن الفن الأخميني قد ورث الفن اللورستاني المولع بالحركة ، وعلى الرغم مما كان يحمله الطابع التشكيلي للنقوش البارزة الفارسية من جنوح نحو التحرر من الأسلوب التقليدي .

على أن التعبير الرمزي في الفنون اليونانية الفارسية قد تجلّى فوق نصب جنائزي ذى صفّين (لوحة ٢٧٤) يمثل الأول منظر صيد يرتدي فيه الفرسان ثيابا فارسية ، كذلك تبدو عدّة الجواد فارسية وكذا ناصيته وذيله المعقود ، وينطلق الجواد في ركضة أشورية فارسية ، على حين توحي حرية الحركة وترتيب المشهد بالروح الإغريقية الملحوظة في النصب التذكاري الذى لم تعرفه فارس . وجاء مشهد الوليمة في الصف الثاني إغريقي البيئة فظهر امتزاج الفنين الإغريقي والفارسي في هذا العمل . وانتهى عهد الامبراطورية الأخمينية حين انتهى من تشييد أعظم المباني الجنائزية التى هى من وحى إيراني ، ونقصد بذلك التابوت المسمى تابوت الإسكندر الأكبر (لوحة ٢٧٥) الذى عثر عليه بمقبرة صيدا الملكية ، وقد يكون لديميتريوس پوليوكريتوس ولى عهد صيدا أو لـ «أبدالونيموس» آخر ملوك صيدا الإيراني الأصل الذى نصبه الإسكندر حاكما على هذه المدينة سنة ٣٣٣ ق.م (لوحة ٢٧٦ ، ٢٧٧) . ويصور جانباه مشهد قنص ومشهد معركة حربية بين الفرس واليونانيين يظهر بينهم الإسكندر ، ولم يكن هذا التابوت إلا نقلا لموضوعات شرقية قديمة بلغة إغريقية بحتة .

وظهرت التقاليد المعمارية الفارسية في مقدّمى الثور ببستان الشيخ قرب صيدا ، القريبة بفنها من فن تابوت الإسكندر ، ونلمس على الفور تطور هذا «الحيوان الحامل» إلى عنصر زخرفي فحسب بعد أن كان من عناصر العمارة الفارسية تاجا لعمود يحمل ثقل الأسقف (لوحة ٢٧٨) .

وفتن صانعو الحلى الإغريق بمقدمة الحيوان وزيّنوا بها رؤوس الدبابيس ، مثلما شغف بها السكوذيون الذين يعيشون في جنوب روسيا . ومع اتخاذ الفن الأخميني طابعا مخالفا لطابع الفن الغربي فقد هام ملوك الفرس بكل ماهو جميل وخاصة التماثيل اليونانية ، حتى ضم خشايارشا إلى كنزه تمثال بنيلوبي[٨٨] الذى يرجع إلى نهاية القرن الخامس ق.م ، وكان قد استولى عليه خلال غزوه لأثينا ونهبه لها . واصطبغ الفن الإيراني بطابع إغريقي في بلاط حكام الأقاليم الغربية ودور نبلائها منذ النصف الثاني من القرن الخامس ق.م .

وثمة لقاء فريد بين الفنين الإغريقي والإيرانى يجتذبنا في مجموعة لوحات حجرية محفورة سميت « بالإغريقية الفارسية » نظرا لبقاء بصماتهما معا دون أن يمتزجا أو يفقد أحدهما طابعه . فنرى في النقش الذى عثر عليه بالقرب من « داسيليون » بآسيا الصغرى والذى ينتظم مشهدين أحدهما لموكب ديني والآخر لتقديم القربان أنه على حين يمضى الفرسان وبعض النساء على ظهور البغال في صف واحد على غرار نقوش سوسه وبرسيبوليس في مشهد الموكب (لوحة ٢٧٩) يحوّم الجو الإغريقي على المشهدين ، ذلك أن الموضوع وإن كان فارسي الأصل إلا أن تنفيذه جاء وفق الأسلوب اليوناني .

كذلك امتد تأثير الفن المعماري الأخميني إلى الهند وإن لم تظهر العناصر الإيرانية في الفن الهندي إلا بعد ثلاثة أرباع قرن من انهيار الامبراطورية الفارسية ، على نحو ما بدا في نقش العاج من بيجرام (لوحة ٢٨٠) ، وفي القصر ذى بهو الأعمدة الذى شيده أشوكا ملك الهند في عاصمة مُلكه (٢٧٤ ــ ٢٣٧ ق.م) ، والذى تجلى فنه المعماري في أعمدته التى كان بعضها شاهق الارتفاع مشكّلا من بدن مقنىّ يعلوه تاج ناقوسي الشكل على غرار تيجان سوسه وبرسيبوليس ، نحتت في قمته مجموعة من الحيوانات نحتا مجسّما ، وكانت كثرتها أسود جالسة مستوحاه من الفن الإيراني (لوحة ٢٨١) .

كذلك امتد تأثير الفن الأخميني شمالا إلى جنوب سيبريا ، فظهر ذلك التأثير في الكئوس ومقابض السيوف التى عثر عليها بإحدى المقابر . وقد كشفت الحفائر السوفييتية خلال الخمسين سنة الأخيرة في منطقة ألتاى عن مرحلة من الحضارة الميدية ظلت خافية حتى وقت قريب . ومن بين ماعثر عليه في مقابر زعماء السكوذيين في ألتاى نماذج غاية في الروعة من السجاد ، أجمع علماء الآثار على أنها من أصل أخميني ، وأرجعوها إلى القرن الرابع أو الثالث قبل الميلاد بعد أن وجدوا بجانبها مرآة من البرونز نُقش عليها هذا التاريخ .

وترتب على العوامل المناخية كالطوفان الذى تلته حقبة الثلوج المتجمدة التى غطت المنطقة السكوذية أن حفظت لنا منجزات من الرهافة بمكان ، ومن بينها تلك السجادة الصوفية ذات العقد التى

(٨٨) بنيلوبي زوجة البطل أوديسيوس ، جعلها هوميروس في الأوذيسيارمزا للوفاء إذ ظلت مقيمة على عهدها مخلصة لزوجها الذى غاب عنها عشرين عاما تعرضت في أثنائها لمضايقات شتى من الطامعين في الزواج منها .

يبلغ طولها مترين وعرضها ١,٨٩ مترا ، أى تكاد تكون مربعة . وكان اللون الأحمر النبيذي هو اللون الغالب على تكوينها ، وهو اللون الذى تفرّدت به فيما بعد سجاجيد شيراز . وإلى جانب الألوان الصريحة الداكنة التى استعملت لتحديد الرسم نجد أن الألوان الأساسية هى الزعفراني والأحمر النبيذي والأخضر بلون الفستق والأزرق ، وكلها تدخل في صميم ألوان السجاد الشيرازي (لوحة ٢٨٢) .

ويبدو رسم هذه السجادة وكأنه رصدٌ لأبراج النجوم والكواكب يهيمن عليه قانون النظام العلوي وروحه . ويتكون من ستة صفوف تشمل أفاريز تضم وحدات زخرفية محوّرة منها النباتية والحيوانية . ويتكون الإفرير الخارجي ، مثل الداخلي ، من مربعات صغيرة صوّرت بها مشاهد من أنحاء الامبراطورية ، مثل الأسد ذو الذيل الملتف فوق ظهره والمتجه برأسه نحو الغرب كالشمس ، وهو الرمز الذى يصوّر الآن فوق العلم الإيراني . ومن داخل هذا الإطار المكون من الصفوف الستة ينقسم وسط السجادة إلى ست مجموعات تتكون كل مجموعة من أربعة مربعات ، أى أربعة وعشرين مربعا ومزدانة بالرسم الميدي . وقيل إن للرقم ٢٤ معنى رمزيا عند الفرس ، ويقول ديودور الصقلي المؤرخ المعاصر لأوغسطس أن الكلدانيين يعرفون علاوة على دائرة البروج أربعة وعشرين كوكبا آخر : إثنى عشر منها جنوب السماء يراها الأحياء واثنى عشر أخرى شمالها لايراها سوى الأموات . كما يزدان الإطار الداخلي للسجادة بأربع وعشرين أيلا أحمر اللون مرسّمة فوق أرضية خضراء تتجه رؤوسها في اتجاه عقارب الساعة ، مما أدى إلى القول بأن هذه الأيائل تمثل الأربع والعشرين ساعة لليوم ، بينما ترمز المربعات الأربعة والعشرين التى تتوسط السجادة إلى الفصول الستة ، ويتكون كل فصل منها من أربعة «أنصاف أقمار» . ويحتوي الإطار الخارجي المرسوم للسجادة على رسم لجواد يمتطيه فارس قابض العنان بيده اليمنى وهو متجه عكس اتجاه عقارب الساعة ، ويتكرر هذا الرسم اثنتين وثلاثين مرة . ويمثل هذا العدد — كما يقول ديودور — النجوم الثلاثين مضافا إليها الشمس والقمر ، والكوكبان المباركان في نظر الكلدانيين ، ويتميزان عن بقية النجوم التى ساد الاعتقاد بأنها تدين بالولاء لروح الظلام (لوحة ٢٨٣) .

وازدانت قطعة نسيج أخرى بصورة ملكات يقدّمن القرابين أمام مذبح النار ، وقد ظهرت بها مبخرة شبيهة بتلك المبخرة المنقوشة إلى جوار عرش داريوش في برسيبوليس (لوحة ٢٨٤) ، على حين آثر فنانو جنوبي سيبريا تصوير الحيوانات وهى منخرطة في صراع وحشي (لوحة ٢٨٥) .

وصنع فنانو جنوب سيبريا عُدد الجياد من الجلد على غرار الأقنعة الإيرانية التى كانت على شكل الوجه الآدمى في وضعته المحدّدة بنهاية الذقن ، كما صوّروا على السهام الخشبية موضوعات مستوحاة من تلك التى كان يسجلها المصورون الأخمينيون على الأعمدة الخشبية لقاعة الخزانة التى أصبحت بعد ذلك «قاعة الأعمدة المائة» ، كما صاغوا أقنعة جلدية لبعض الخيول التى كانت تدفن مع الموتى وجعلوها على أشكال رؤوس حيوان الرنّة أو الوعل ، وضُم إلى أحدها قناع من الجلد المزدان برقائق ذهبية رفيعة تصور صراعا بين أسد «الجريفون» الخرافي الثعباني الرأس وبين نمر تغطّت معرفته برقع على هيئة الديوك

وهى الطيور الشائعة في الفن اللورستاني . وقد عثر في بازيريك على قناع من الخشب والجلد يمثل جريفون وبين فكّيه رأس وعل (لوحة ٢٨٦) ، ولعل هذا القناع الذى يضفي على الجواد شكل الرنة أو الوعل يشير إلى العصور القديمة التى كانت تمتطى فيها القبائل الرحّل الرنّة أو الوعل . وكانت الرنّة وأسد الجريفون والوعل ترمز عند السكوذيين إلى انتصار الظلمات على النور في طقوس عبادة الموتى التى كانت تقام عند انتقال الميت من عالم الدنيا المضيء إلى عالم الظلام ، ثم احتل الجواد عند الفرس والإغريق نفس المكانة التى كان يحتلّها الوعل والأيل والرنّة في رسوم الأساطير البدائية .

وعلى حين حظى العمود الإغريقي في عمارة الإغريق بالقيمة نفسها التى كادوا يسبغونها على الجسد البشري ، اعتاد الفرس أن يقرنوا العمود بحيوان نافع هو الثور . واستنكر الإيرانيون العمودين الأيوني والكورنثي اللذين استخدمهما السلوقيون . فما كاد البارثيون يصلون إلى سوسه حتى حاول الفنان الإيراني تشييد العقد فوق الأعمدة ، ثم كان أن ابتكر الساسانيون القباب في مستهل القرن الثالث بقصر فيروزاباد ، وكذا انكمش طول العمود ثم اندمج جزئيا حتى منتصفه في جدار المبنى إلى أن كاد يتلاشى . والعقد هو رمز السماء أو بمعنى آخر رمز النظام في الكون ، ويستند إلى أعمدة نصفية [ملتصقة] هى رموز العناصر الأربعة : الماء والنار والأرض والهواء التى اعتاد الفرس تقديم القرابين لها ، وهكذا كانت الأعمدة الأربعة المربعة بالقصر البارثي في عاصمتهم الأولى نيزا هى رموز للعناصر لا للأشخاص . كذلك اكتشف الفن البارثي موضوعا آخر أطلق عليه علماء الآثار اسم « القناع » أو « المواجهة » ويقضي بألا يمثل من الإنسان إلّا وجهه دون جسمه أو جذعه أو رقبته وألا يصور أى شخص إلا بالمواجهة . وكما كانت سوسه رائدة إيران في عهد الميديين فإنها لم تلبث بعد دكّها وتدميرها على يد الإغريق أن استعادت مكانتها القديمة مما جعلها تلقّن البارثيين بعض أصول الحضارة فتقدم إليهم العقد والأعمدة النصفيّة الملتصقة وتمنحهم إلى ذلك القناع والتابوت السوسي . وقديما كان العيلاميون يضعون قناع المتوفي المشكّل من الصلصال إلى جوار تابوته بلا قرابين ، وذلك لتمييز جسد المتوفي عن غيره ثم غدا القناع بالنسبة للبارثيين هو الروح ، ذلك الجزء الأسمى من الإنسان الذى لايفنى بعد موته . ولهذا تختلف نظرة البارثيين إلى الموت اختلافا تاما عن الميديين والأخمينيين ، إذ كانوا يوسدون موتاهم في توابيت من الطين المحروق المزجّج أحيانا ، يضعونها في حفر على غرار المسيحيين ، وللتابوت فتحة في أعلاه تكشف عن القناع أو الوجه ، وهو الجزء الوحيد الخالد . وكانوا يؤمنون بأن الجسد يتحلل ويعود إلى العناصر الطبيعية بعد أن تغادر الروح الجسد ، ولذا فهم لايتركون أطعمة ولا أدوات مادية بجوار التوابيت لأنهم يعتقدون أن الروح جوهر خالص من جوهر الإله ، وليس ثمّة صلات بين الأرواح غير صلات رمزية غير بيّنة . ولقد كان لتمجيد الحياة المادية وتمجيد الجسد الإنساني عند الإغريق أثره المضاد عند شعوب الحضارة الإيرانية مما دفعهم إلى ازدراء الماديات والتطلّع إلى الروحانية .

وهكذا يتبين لنا أن الفن الفارسي على النقيض من الفن الإغريقي لم يحاول اللحاق بالمقياس الإنساني بل عمد إلى تخطّيه . وعلى حين شاء الفن الإغريقي أن يرّد كل ماهو غامض ومعقد إلى أفكار واضحة مفهومة ، لعب الفن الفارسي بعناصر لاعدّ لها كانت في متناول يده لتوحي بالإحساس بكل ماهو لانهائي

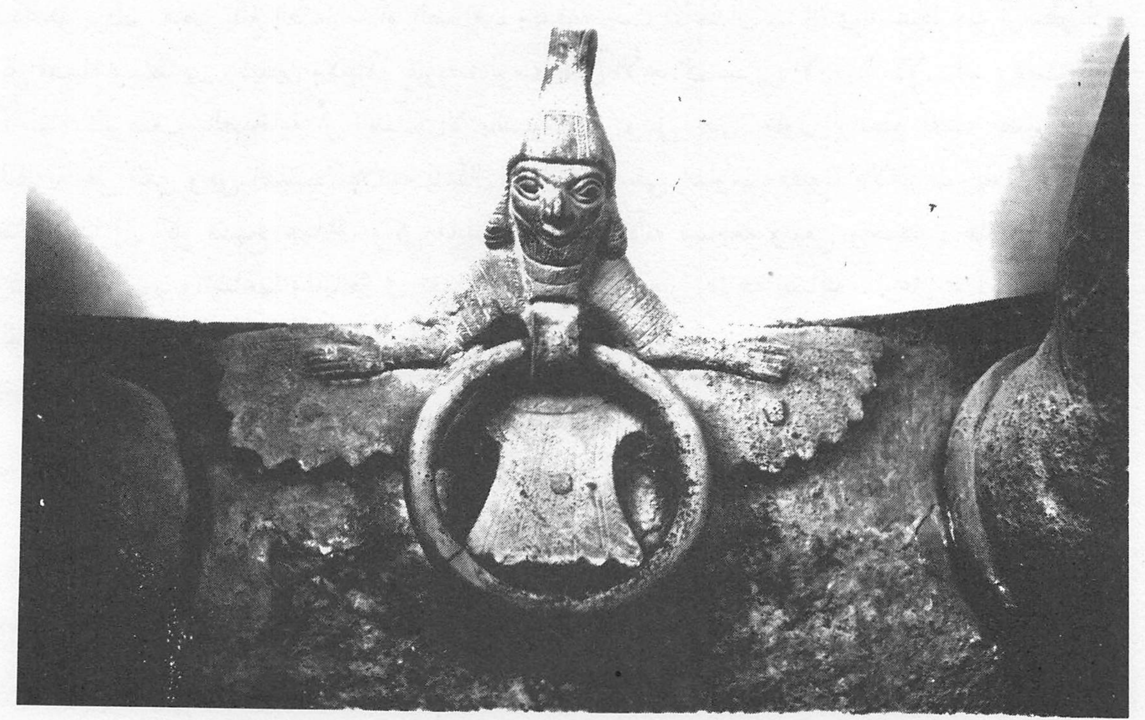
حيث يتشتت الفكر ويضلّ الطريق ، فكرّر بلا توقف الصورة نفسها بشكل رتيب ، مثل صورة الجندي حامل القوس في مواكب الجنود الفرس ببرسيبوليس الذى لايتميز وسط العديد من أمثاله المتعاقبيْن بلا نهاية (لوحة ٩١) . وعلى حين انحصر كل شيء في نظر الإغريقي في الحقيقة المنطقية الموحّدة التى يمكن إدراكها عن طريق التناغم الوثيق بين الحس والروح وبين الجسد والعقل ، حرص الفارسي على الثنوية القائمة على تنافر القطبين المتعارضين ، وعلى الصراع الأبدي بين الخير والشر ، وعلى التنافر اللانهائي بين الروحية والحسّية ، وهو ما التقطته بعدُ المسيحية العميقة الوشائج بالشرق وجعلت منه صراعا بين الروح والجسد . هذه الرغبة في خلق الوحدة بين الأشياء وغرسها في كل شيء ، عبّر عنها الإغريق بالحرص على الشكل وتأكيده ومن ثم على الخطوط المحوّطة التى تبرز الشكل وتحدده ، على حين ولع الفارسي على النقيض من ذلك بكل مايشعّ بالألوان والبريق ويتألق بالذهب والضوء ، فحين حرص الإغريق على تحديد الشكل الذى يشيع في النفس السكينة كانوا يهدفون إلى إشباع الفكر بالفهم والوضوح ، بينما جنح الفرس إلى الألوان والأضواء التى تؤثر على الإحساس وفقا لقواعد لاتزال غامضة على الإنسان حتى الآن . كانوا يفتحون المنافذ أمام قوى الإيحاء الغامضة التى تكشف للقلب عبر ارتعاشة تصوفية عن معرفة لايدركها العقل المجرد .

والحق إن الطبيعة المحيطة بكل من الشعبين الفارسي والإغريقي قد لعبت دوراً في تكوين اتجاهيهما ، فهما عالمان ينطويان على روحين مختلفين : فالمشهد الخلوي اليوناني المحدود الذي يمكن للعين أن تطوّقه ، والبحر الضامر الذى يندر أن تختفي عن البصر سواحله أغريا المواطن اليوناني بمحاولة الإلمام بكل شيء ، وبالتالي أصبح هو مركز الأشياء كلها التى أضحى يراها خاضعة لإرادته ، بينما شرد الإنسان الفارسي في أنحاء امبراطوريته الفسيحة لاهثاً فوق طرقاتها الممتدة من أفق إلى أفق دون أن يدري إلى أين تقوده أو يتبين مايجرى وراء الأفق الذى يطوّقه . وهكذا ابتدع الإغريقي المدرك لحدود عالمه مقياسا للأشياء ، فإذا هو يرفض ماهو بالغ الضخامة أو الضآلة ، ويدفعه حب الاعتدال — الذى استنبط منه أرسطو أن كل فضيلة وسط بين رذيلتين ودعاها نظرية «الوسط» في الأخلاق — إلى الارتباط بالإنسان ، ذلك لأن الأشياء لاتوصف بالضخامة أو الضآلة إلا بالنسبة له . وعلى حين حاول أرسطو نفسه تطبيق هذه النظرية على الفن وعلى النسب الملائمة للمثّال والمعماري بقى الفارسى مفتونا بالامبراطوريات الكبرى ظامئا أبدا إلى كل فسيح عملاق وكل مايذهل الإنسان لأنه يسحقه ويلغي وجوده ، هادفا بارتفاع ردهات القصور واتساعها والمبالغة في تعدد الأعمدة إلى إشعار زائرها بضآلته . وعلى هذا النحو اتخذ الفارسي من تشييد برج بابل الذى يطاول السماء رمزا لطموحه ، بينما استحال على الإغريقي إلا أن يحكم على هذا العمل بالإخفاق[٨٩] .

(٨٩) أنظر : الفن الإغريقي لكاتب هذه السطور . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ، صفحة ١١١ — ١١٣ .

لوحة ٢٦٧ فن أورارتي : أرمينيا : لوحة تمثل مبنى أورارتي من البرونز . القرن الثامن ـــ السابع ق.م . بإذن من المتحف البريطاني .

لوحة ٢٦٨ فن أورارتي . فيلوتونيا : وصلة قدر من البرونز ، رأس ذات لحية . القرن الثامن ـــ السابع ق.م . بإذن من متحف الآثار بفلورنسا .







لوحة ٢٦٩ فن أورارتي [ماوراء القوقاز] : إلهة من البرونز جالسة على كاهل جوادين متشابكين . القرن الثامن ـ السابع ق.م . بإذن من المتحف البريطاني .

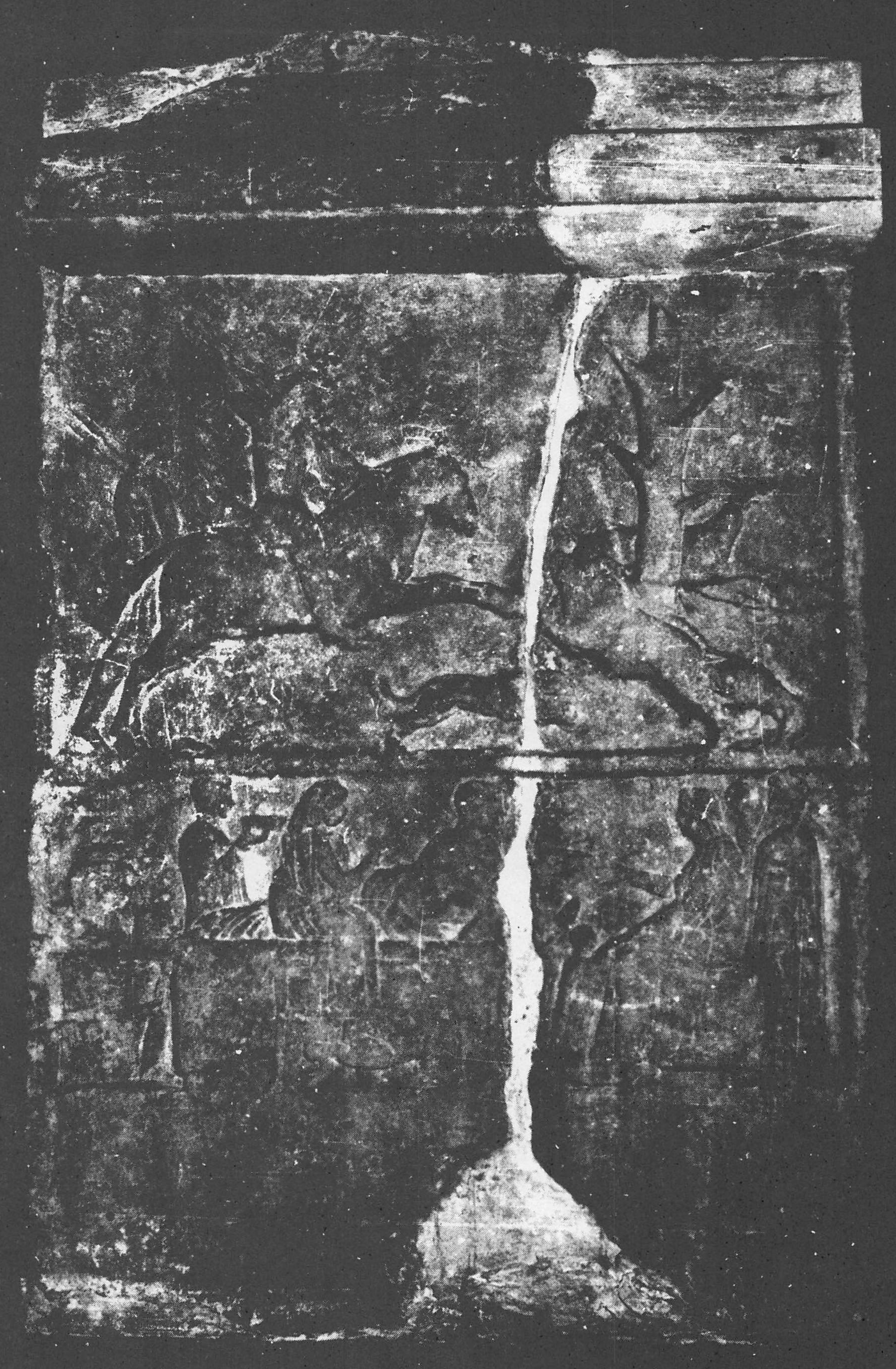
لوحة ٢٧٠ الشيطان خاطف أرواح الموتى . بإذن من متحف برلين .

لوحة ٢٧١ ثاناتوس يخطف امرأة ميتة . تصوير على ليكيثوس . بإذن من المتحف البريطاني .



لوحة ٢٧٢ فن إتروسكي : تمثال صغير لربة عارية تضغط بيدها على ثدييها بينما تمسك بيدها الأخرى كأسا تجمع فيه اللبن المتدفق . من العاج . القرن السابع ــ السادس ق.م . بإذن من متحف فلورنسا .

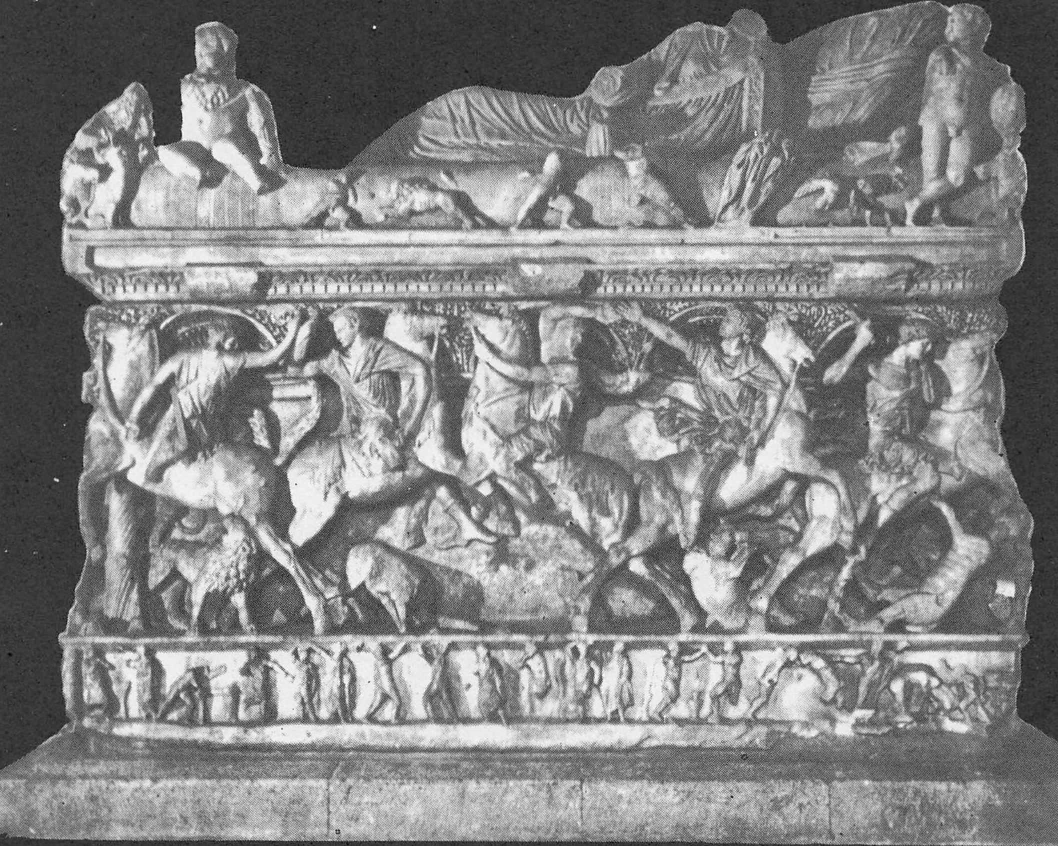
لوحة ٢٧٣ فن بارتي . سوسه : إلهة الخصوبة من الفخار . القرن الثاني ق.م . بإذن من متحف اللوفر .



لوحة ٢٧٤ فن إغريقي إيراني : نصب جنائزي . مناظر صيد (أعلى) ووليمة (أسفل) من الرخام الأبيض . نهاية القرن الرابع ق.م . بإذن من متحف استنبول .

لوحة ٢٧٥ فن إغريقي فارسي . الجبانة الملكية بصيدا . تابوت الإسكندر من الرخام المتعدد الألوان : مشهد صيد . القرن الرابع ق.م . بإذن من متحف استنبول .

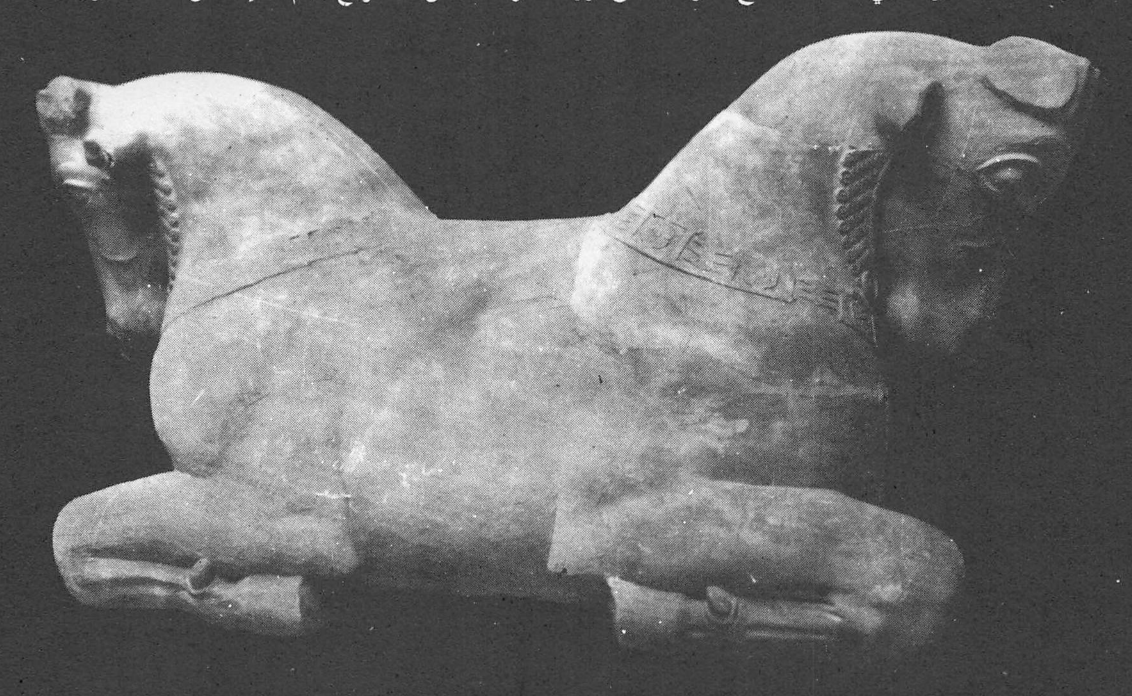
لوحة ٢٧٦ فن إغريقي فارسي . الجبانة الملكية بصيدا . فينيقيا : تابوت الوالي «الساتراب» : مشهد توديع البطل إلى مقر الأخير . بإذن من متحف استنبول .





لوحة ٢٧٧ فن إغريقي فارسي : بقية المشهد السابق .

لوحة ٢٧٨ فن أخميني . صيدا : تاج عمود بمقدّمي ثور . القرن الخامس ــ الرابع ق.م . بإذن من متحف بيروت



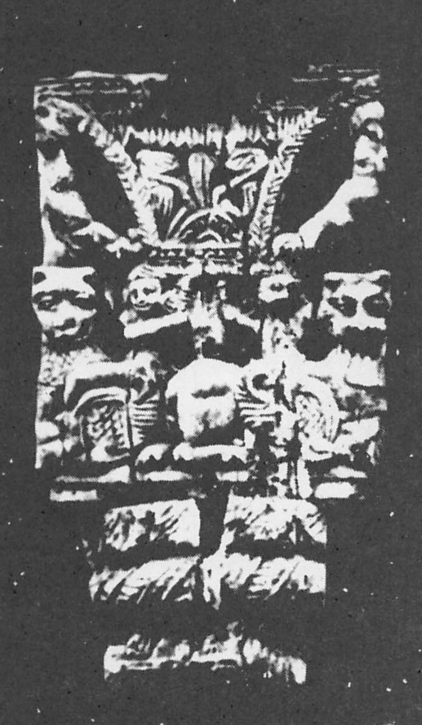


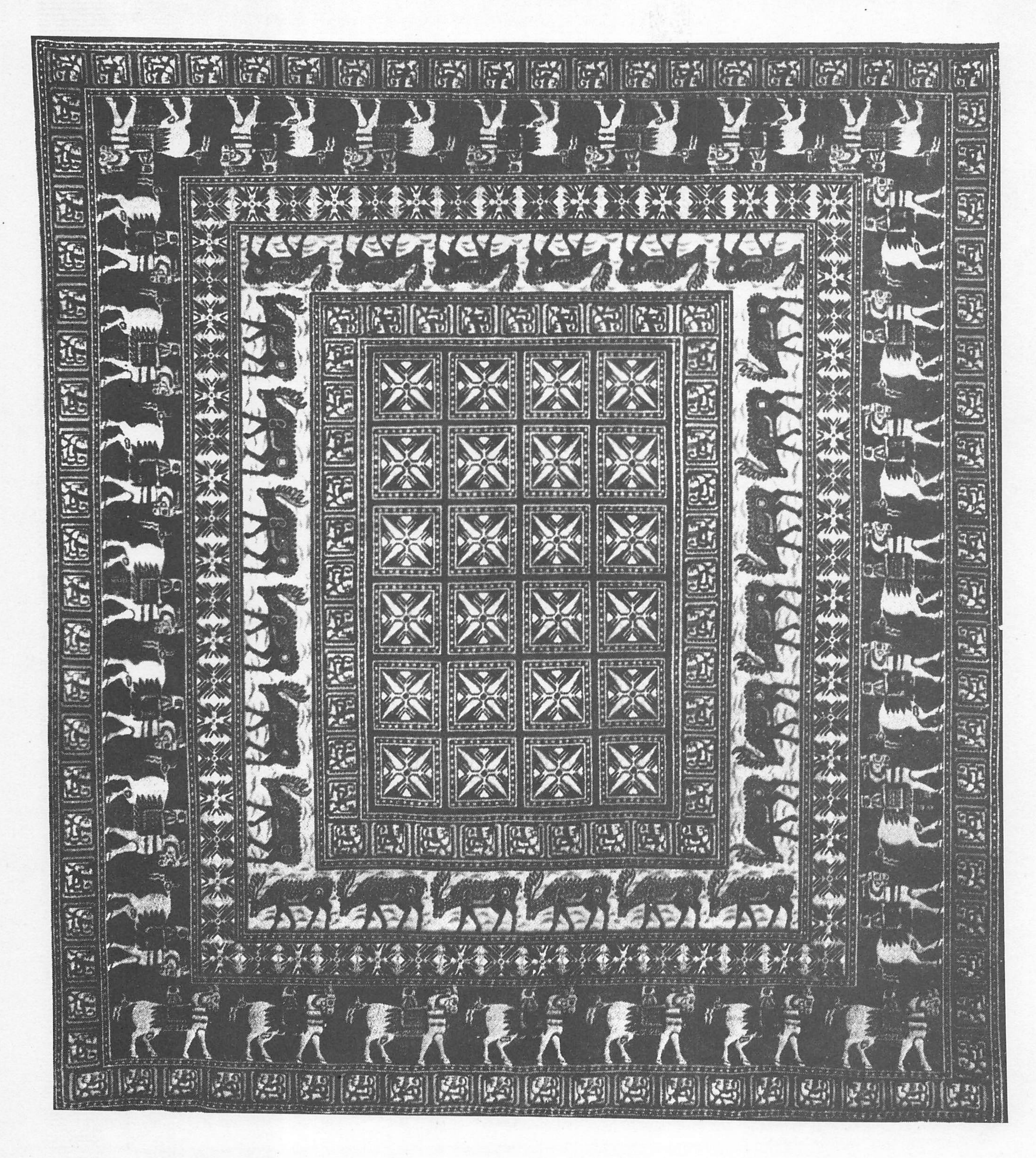
لوحة ٢٧٩ فن إغريقي فارسي . داسيليون [آسيا الصغرى] : نقش يمثل موكبا جنائزيا من النساء . نهاية القرن الخامس ق.م . بإذن من متحف استنبول .

لوحة ٢٨٠ بجرام : عاج منحوت . القرن الأول ــ الثاني الميلادي . بإذن من متحف كابول .

لوحة ٢٨١ أمارافاتي : أسود مجنّحة تعلو عمودا ملتصقا . القرن الثالث الميلادي . بإذن من متحف جيميه



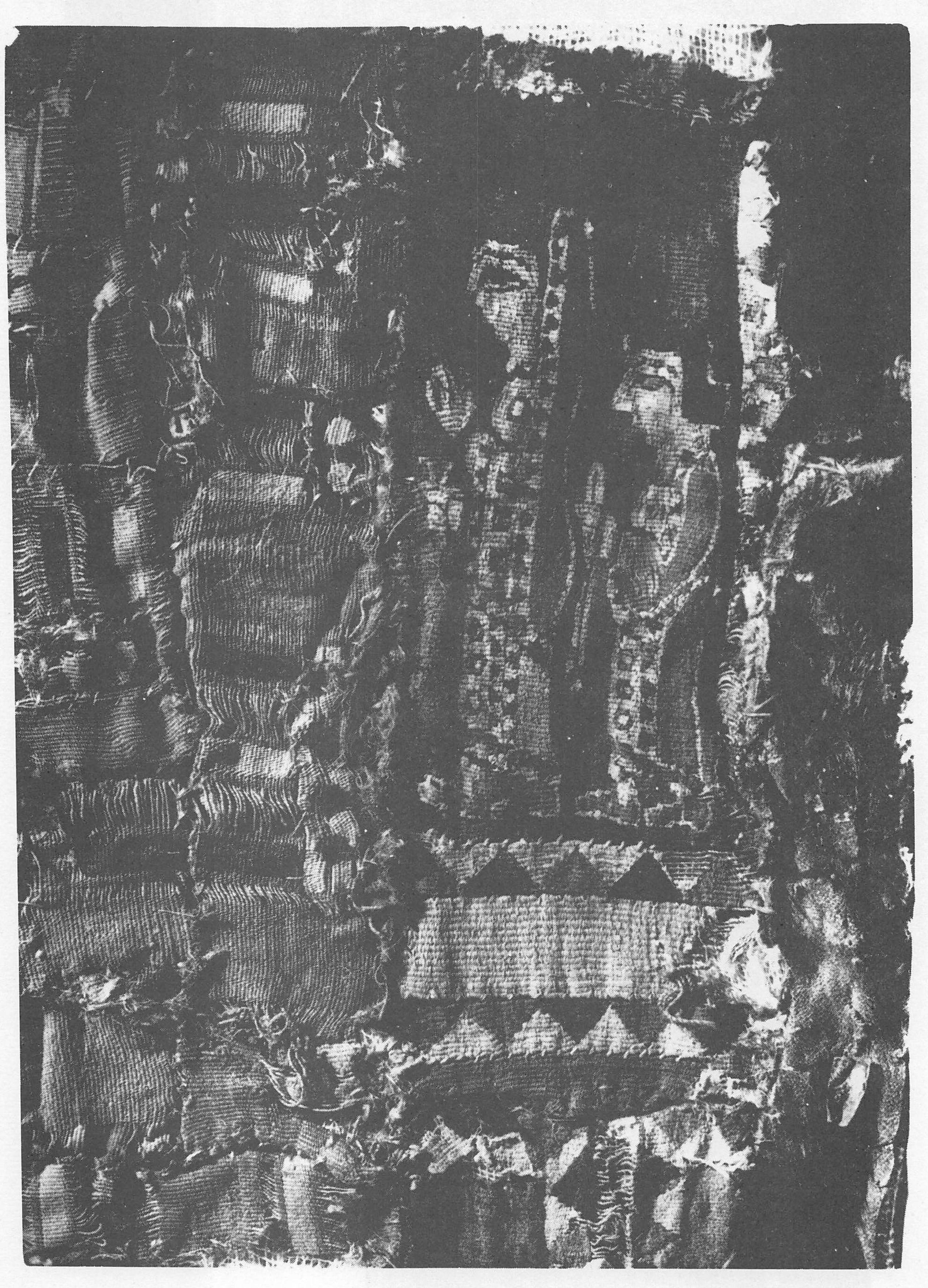




لوحة ٢٨٢ سجادة مستنسخة في كاشان لأصل أخميني . القرن الثالث ق.م . عثر عليها في بازيريك بجنوب سيبريا .

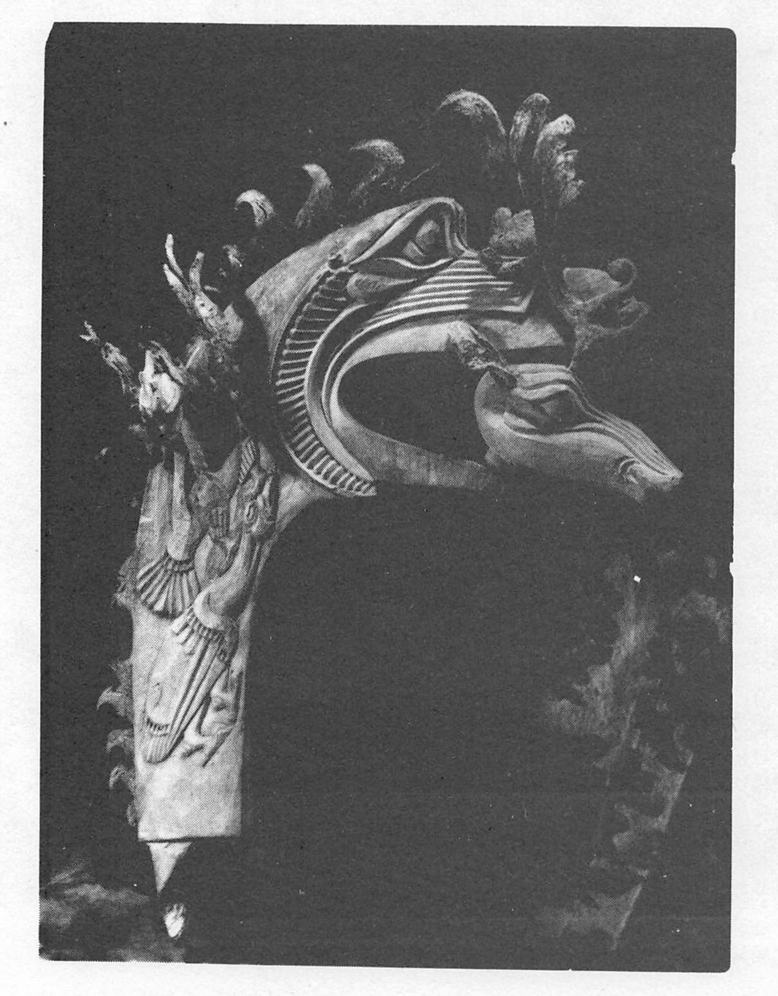


لوحة ٢٨٣ تفصيل من اللوحة السابقة . موكبان من الفرسان والأيل . بإذن من متحف الإرميتاج بلننجراد .



لوحة ٢٨٤ فن فارسي . ألتاى . نسيج مرسّم من الصوف : سيدات يقدّمن القرابين أمام مذبح النار . القرن الرابع ــ الثالث ق.م . بإذن من متحف الإرميتاج .

لوحة ٢٨٥ فن سكوذي . ألتاي : جريفون يفترس تيسا . من الصوف . القرن الرابع ــ الثالث ق.م . بإذن من متحف الإرميتاج .



لوحة ٢٨٦ فن سكوذي . ألتاي : رأس وعل داخل فك جريفون من الخشب والجلد . القرن الرابع ــ الثالث ق.م . بإذن من متحف الإرميتاج .

فن
السّاسانيّين

— ١ —
نشأة ألدولة الساسانية

يكاد المؤرخون المهتمون بنشأة صناعة الحرير في إيران يجمعون على أنها نشأت بها قبل عهد شابور الثاني . وكان لإنتاج الحرير ونسجه أهمية جوهرية في الاقتصاد الإيراني اتصلت من عهد الساسانيين إلى عهد الصفويين[٩٠] ، حتى إن شلّات الحرير كانت تقوم مقام العملة فيما بين عامي ١٣٣٦ و ١٣٨٧ وتُباع بالوزن مثل الفضة . وكان للساسانيين على العكس من إيران البارثية ذات النظام الإقطاعي دستور وسياسة فيزيوقراطية[٩١] شديدة الشبه بالفيزيوقراطية الصينية القديمة .

وفي نهاية القرن الثاني الميلادي أسس آل ساسان صناعة تربية دودة القز في جنوب فارستان حيث كانت أجور الأيدي العاملة منخفضة ، وما لبث أن جمع ساسان وأسرته ثروة ضخمة ، فالتفوا حول نبلاء الفرس الإقطاعيين ، وتزوج أحد شباب آل ساسان من إحدى بنات أمير اصطخر ، ورزق بمولود سماه أردشير ورث عن أهل أبيه كفاءاتهم الاقتصادية وعن أهل أمه مواهبهم الحربية . وكان أردشير طموحا قاسيا تخلص من أشقائه وإخوته وأبناء عمومته الواحد تلو الآخر بأساليب شتى ، واستغل ثروة آل ساسان أحسن استغلال ، تلك الثروة التى تراكمت من ازدهار تجارتهم عبر قرن من الزمان ، كما أفاد من التنظيم الإقطاعي الصارم الذى سنّه جدّه لأمه المدعو بابك . وهكذا لعب المال والسيكولوجية والدبلوماسية الأدوار الرئيسية في تحقيق أطماعه ، فقد استطاع بسلطان المال أن يخضع من أمراء الإقطاع عددا يتراوح بين ستين وتسعين أميرا بما فيهم آخر الملوك البارثيين ، وضمن بذلك أيضا ولاء العمال الذين كانوا يتعهدون دود القز وصناعة الحرير مقابل أجر زهيد . وقد روّج آل ساسان عن أنفسهم قصة

(٩٠) الصفويون أسرة إيرانية حاكمة (أواخر القرن ١٥ — ١٧٣٧) مؤسسها إسماعيل الصفوي الذى مد سلطانه على أذربيجان والعراق وسائر بلاد الفرس وقضى على مذهب السنّة وجعل الشيعة المذهب الرسمي في فارس .

(٩١) الفيزيوقراطية هو مذهب الاقتصاديين في فرنسا في منتصف القرن ١٨ الذين يعتبرون الزراعة هي مصدر الثروة الوحيد .

السلطان وحاشيته ، بل عن إيمان بالخلاص على يد مخلّص مثالي هو المسيح أو بوذا أو ميثرا ، فقد كان إنتاجهم يعكس طّابع الإيمان لا طابع الاستسلام والإكراه . ولم يكن غريبا أن تسعى الكنيسة في أوروبا إلى اقتناء ذلك الحرير ، وهو أنسب الأقمشة للفّ رفات القديسين المسيحيين ، وبقى ذلك النسيج الحريري الذى بدأه الساسانيون له مشتروه التقليديون عهد الإسلام من عاشقى الترف والجمال من حكام المسلمين وتجارهم وميسوري الحال منهم . وكان الإيرانيون يخلطون خيوط الحرير بصوف الماعز ، ثم نقلوا عن الهند بضع حليات زخرفية كالطاووس والفيل والنخيل الهندي والليمون ، كما انتعشت زخارفهم الإيرانية القديمة من جديد في رسوم الديك والأسد والتيس وطائر السيمرغ الذى كان رمزا للهند وسكوذيا مابين عامى ٥٨ ، ٢٠٠ ق . م .

وعلى حين كان يمتّ البارثيون الأشكانيون بصلات القربى إلى ملوك القرم وإلى أمراء السكّابهلاوا وإلى أمراء الكوشانيين وكشغر وختان وملوك الحيرةوالحضر وأرمينيا ، كان الساسانيون ينتسبون إلى أصول من العوام . وقبل أن يعهد شابور الثاني إلى الكاهن خوركبود بأن يدلّس علاقة تضفي على أسرته نسبا رفيعا ينتهي بها إلى الأخمينيين وداريوش الثالث ، كان آل ساسان قانعين بإصهارهم إلى بابك كما قدمت . ولما كان الترويج للسلع هو ديدن التجار ، فقد اتخذوه نهجا في إدارة شئون ملكهم ، حتى انعكس ذلك في العديد من لوحات النقش البارز التى خلفوها في كل مكان بفارس وميديا [كرمان شاه] ، والتى لم تخرج عن كونها صفحات من الدعاية السياسية المحفورة فوق الصخر . وفي الوقت الذى كانوا يروجون فيه لأنفسهم مضوا يمحون الآثار التى خلّفها البارثيون الأشكانيون خلال خمسة قرون ، وأتوا على سائر الوثائق والحوليات البارثية ، وحطموا كل الوحات الطين المحروق التى تروى انتصاراتهم وطقوس عقيدتهم مستخدمين في هذا السبيل دعاة رسميين يُعدّ الموبد كارتير نموذجا لهم . غير أن النقش الذى بدأ منذ عهد أردشير الأول مؤسس فيروزاباد ، ثم شاع على نطاق واسع عهد شابور الأول مؤسس مدينة بيشابور بفارسستان تلبّث فجأة خلال حكم شابور الثاني حين جعل كارتير من الموابذة طبقة خاصة ، مؤسسا بذلك كنيسة مزدية أخذت تبتدع في الأوستا وتفسيرها ، كما خلقت أدبا قانونيا ودينيا بلغة فارسستان البهلوية ، وهى لغة مختلفة عن اللهجة البهلوية التى كان يتكلمها الشعب البارثي .

ـ ٢ ـ
الفن الساساني
تحت حكم أردشير مؤسس الأسرة [٢٢٤ ـ ٢٤١م]

بنى أردشير [أرتخشتر] عاصمته على شكل دائرة وفقا لتقاليد البارثيين (لوحة ٢٨٧) ، وأقام وسطها بيتا للنار من الحجر ، وكان البارثيون يشيدونه من اللبن . وشيد قصره خارج المدينة من الحجر غير المنحوت والمونة واستخدم طبقة الجص لتمليسها وتغطية مابها من فجوات وتسوية ما يبرز منها من نتوءات ، وهى تقنية معمارية مازالت مستخدمة بإيران حتى الآن . والتأم في القصر جناحاه المنفصلان من قبل في الفن المعماري الأخميني ، وهما قاعة «الأبادانا» التى انبثق عنها الإيوان المفتوح على الخارج مكونة مع القاعات المربعة التى تليها الجناح الرسمي من القصر ، ثم جناح المعيشة الذى لم يزد على بضع حجرات حول صحن داخلي . وأمر أردشير بتخليد المعارك الفاصلة التى خاضها للفوز بعرش إيران بنقشها على الصخرة المشرفة على الممر الضيق المفضي إلى مدينة فيروزاباد ، والتى تعد أقدم النقوش الصخرية الساسانية وأروعها (لوحة ٢٨٩) . ويضم هذا النقش ست شخصيات هى أردشير وهو يُجَنْدِل أرتبان الخامس من فوق جواده برمحه الطويل ، ثم شابور[٩٢] بن أردشير وهو يصيب وزير الملك البارثي برمحه ويسقطه عن جواده أيضا (لوحة ٢٩٠) ، ثم تابع ساساني وهو يقبض على عنق تابع بارثي (لوحة ٢٩١) .

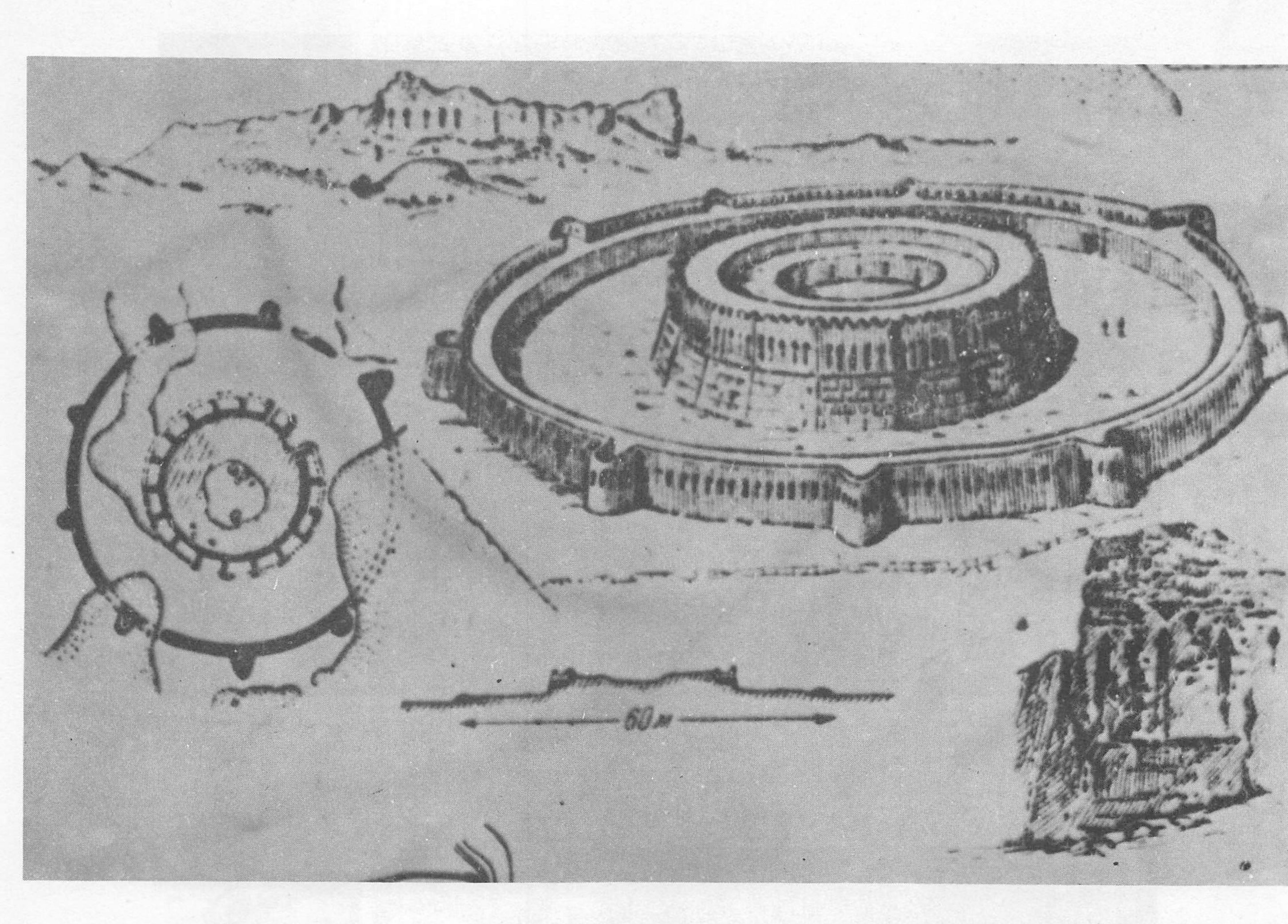
وقد جنح الفنان إلى التعبير عن الشخصيات بالرمز إليها عن طريق الثياب والأسلحة ، لعجزه عن تصوير قسمات الوجه فجعله في وضعة جانبية ، وشكّل تصفيفة الشعر على هيئة كرة تعلو تاج الأسرة ، وهى الكرة التى أصبح يشدها فيما بعد شريط من النسيج اختلف لونه باختلاف العصور ، كما أرسل

(٩٢) الأصل شاه بور أى ابن الشاه وهو عادة ولى العهد .

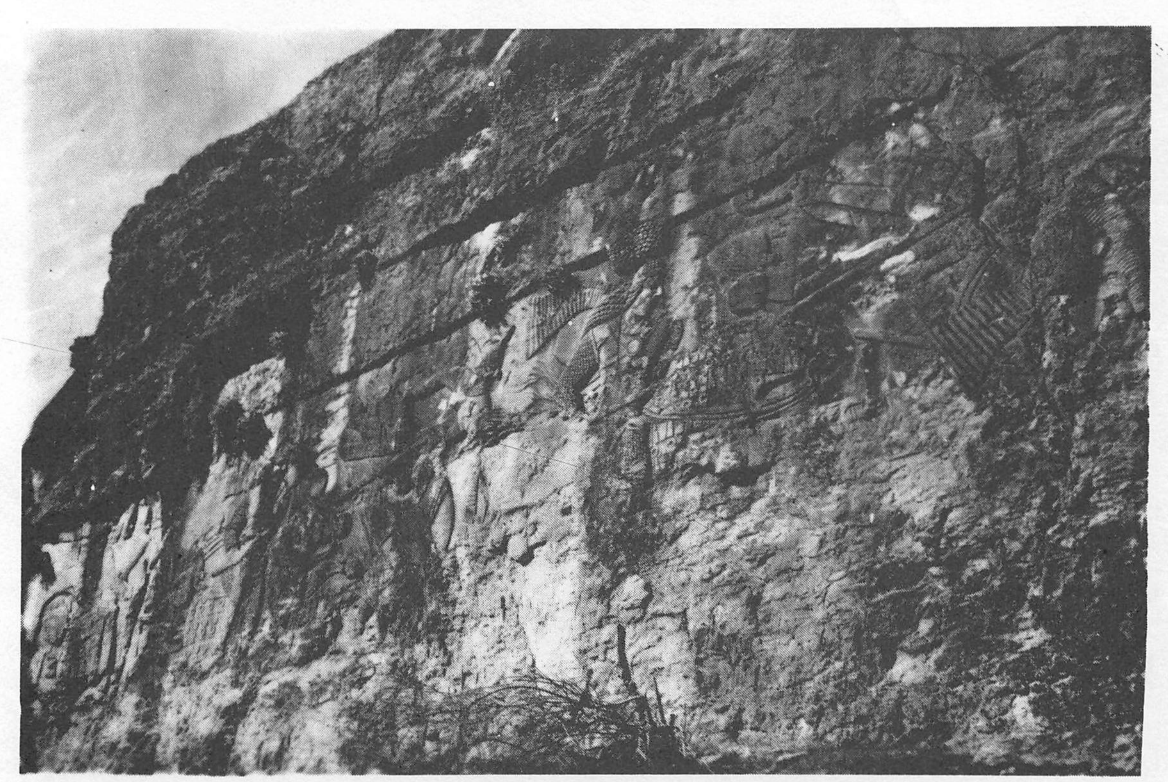
بقية الشعر ينساب متموجا فوق الكتفين مع طرف شريط التاج ، وجعل اللحية مدببة وزين الصدر بعقد من اللؤلؤ وصوّر الفرسان طائرين في ركضهم على نهج الفن الأخميني في بُعده عن الواقعية . غير أن الجمود يبدو واضحا في النقش الذى وضع أساسا لتصوير الملك منتصرا في جميع معارك الحرب والصيد التى يخوضها . وفي نقش آخر لكبير الآلهة أهور مزدا وهو يتوج أردشير نجد الملك مصوَّرا بنفس حجم الإله لايميزه غير تاجه وأبنائه الذين يقفون وراءه (لوحة ٢٩٢) . لقد عاد الفن الساساني إلى التقاليد الإيرانية السابقة على تقاليد البارثيين ، وحرص على جوهر الفن الإيراني برغم ما أضافه من عناصر ، وأغلب الظن أن المثّال الذى أنجز هذا النقش حاكى فيه نقش الملك البارثي جوتارزيس الثاني المحفور على صخرة بيستون .

وقد أعاد الساسانيون نقش مشهد تنصيب أردشير في مدينة نقش رستم ليؤكدوا ارتباطهم بالأخمينيين وإن كانوا قد صوروا الإله أهورا مزدا والملك هنا على ظهرى جوادين ، كما جعلوا الإله في صورة أكثر آدمية (لوحة ٢٩٣) . ويتميز هذا النقش عن سابقيه بأن الإله يمسك في يده اليسرى حزمة الأغصان التى ترمز إلى الطبيعة النباتية عند تقديم القربان .

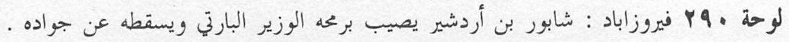
وفي نقش آخر (لوحة ٢٩٤) تبدو القوة الجسمانية للجوادين ، ومع ذلك فهما جد ضئيلين إذا قيسا بقامتى الفارسين ، وقد وقع خصما الإله والملك تحت حوافر الجوادين مهزومين : أهريمن روح الشر تطل منه الثعابين وأرتبان الخامس آخر الملوك البارثيين . ويكشف لنا هذا النقش عن مدى تقدم فن النقش الشديد البروز الذى تجلّت فيه الروح «التشكيلية» ، مما يوحي بأنه قد يكون ثمة تأثير يوناني عليها . غير أننا نلاحظ عند تحليل المشهد أن ثمة قصورا في التزام الواقعية ، إذ لم يوفق الفنان في تمثيل الثياب فإذا الشخوص تبدو وكأنها ترتدي جلودا مسحاء . وحفاظا من المثّال على التقليد الأخميني نرى اسمى الإله والملك مسجّلين باللغات الثلاث : اليونانية والبهلوية الساسانية والبهلوية البارثية . ولقد أكد الساسانيون بعودتهم إلى إقامة المباني الحجرية ، وتصوير مشهد التنصيب والنقش باللغات الثلاث أنهم بالفعل خلفاء قورش وداريوش ، وإن أبقوا على بعض العناصر البارثية الخالصة مثل القبة والقبوة .



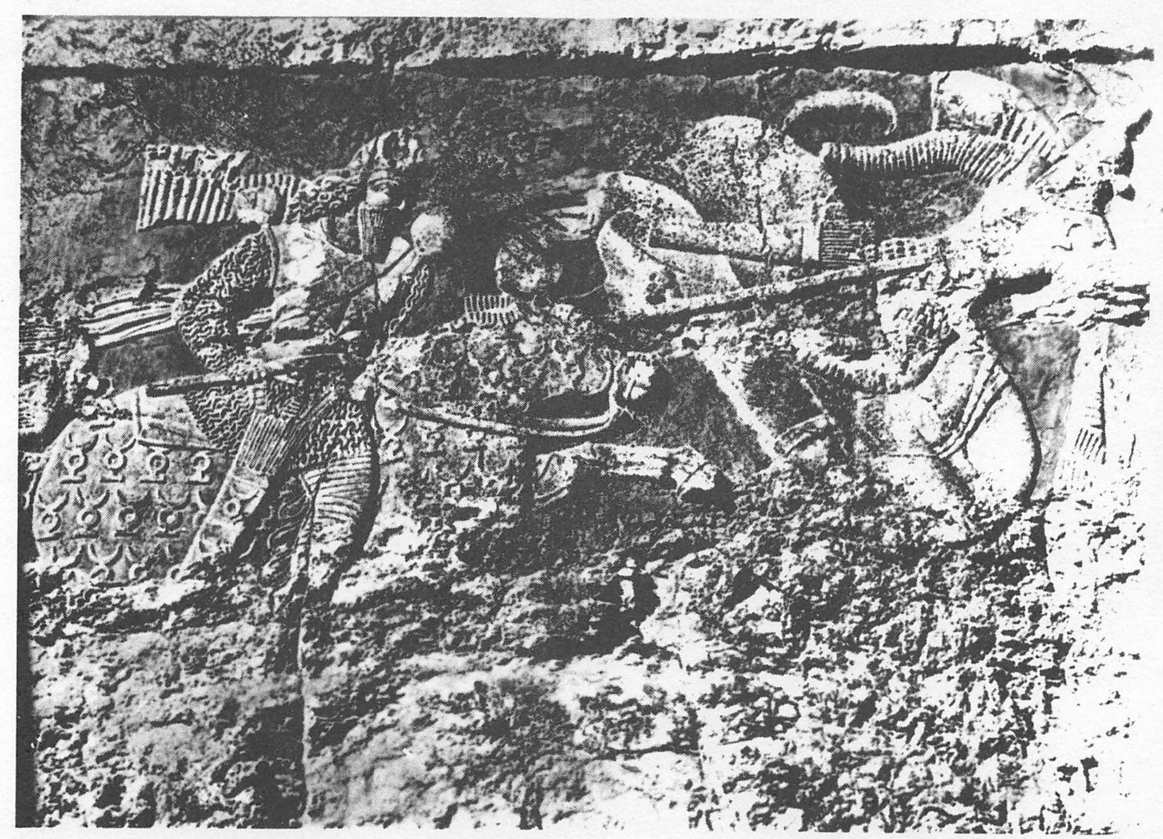
لوحة ٢٨٧ مدينة ساسانية دائرية الشكل .

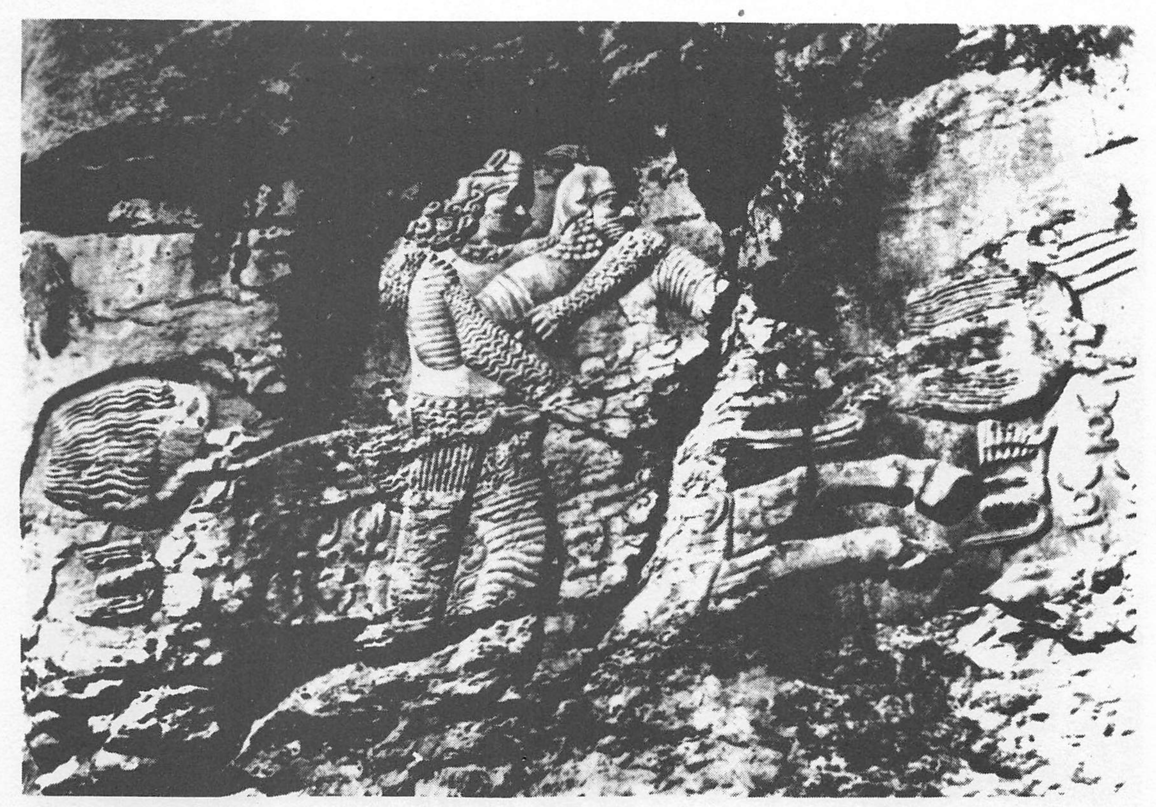


لوحة ٢٨٩ فن ساساني . فيروزاباد [جنوب غرب شيراز] : انتصار أردشير على أرتبان الخامس . الربع الثاني من القرن الثالث الميلادي .



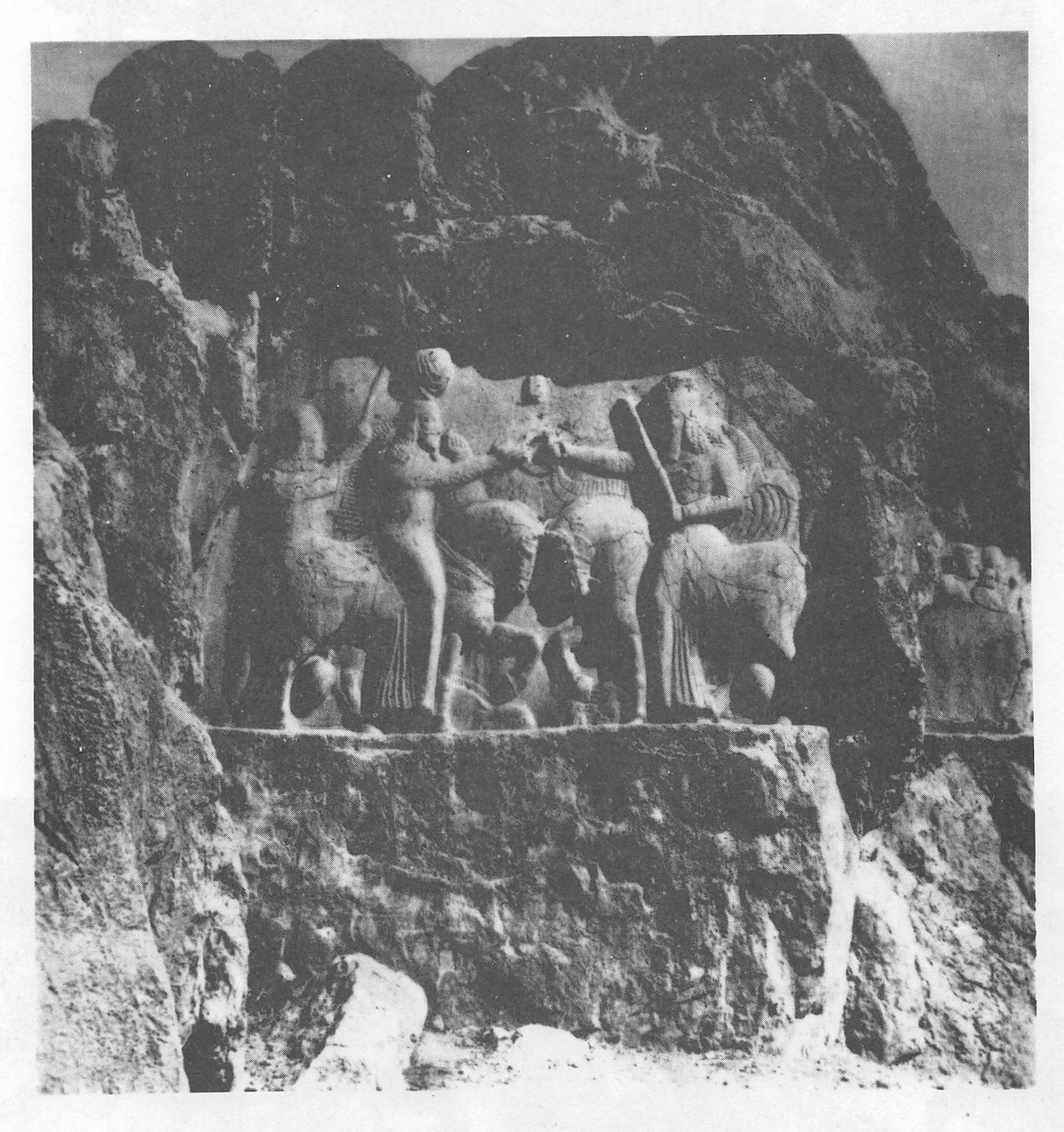
لوحة ٢٩٠ فيروزاباد : شابور بن أردشير يصيب برمحه الوزير البارتي ويسقطه عن جواده .



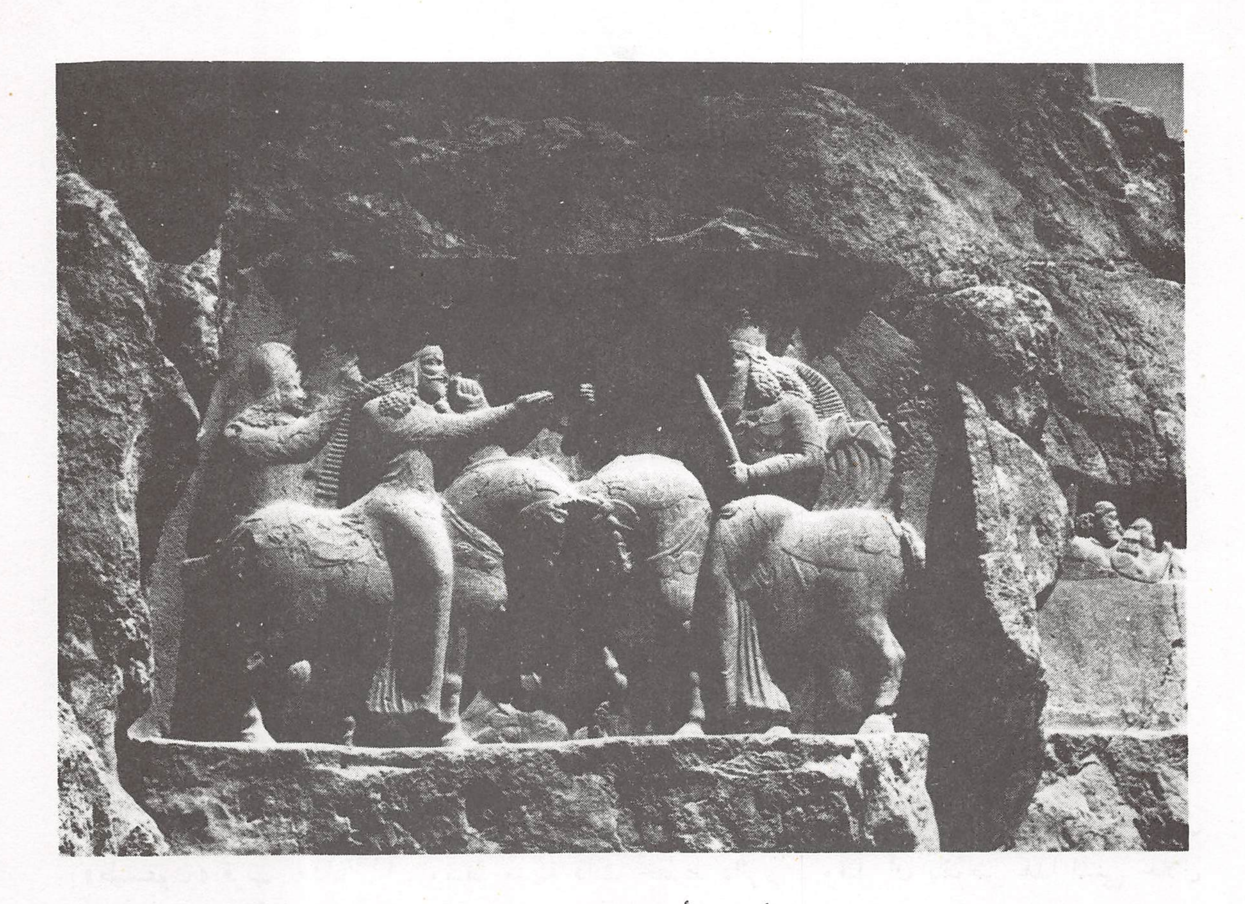


لوحة ٢٩١ فيروزاباد : انتصار أردشير الأول . تابع ساساني يقبض على عنق تابع بارتي .

لوحة ٢٩٢ فن ساساني . فيروزاباد : كبير الآلهة أهور مزدا يتوج أردشير الأول .



لوحة ٢٩٣ فن ساساني . نقش رستم : مشهد تنصيب أردشير الأول بواسطة الإله أهورا مزدا . الربع الثاني من القرن الثالث الميلادي .



لوحة ٢٩٤ نقش رستم . تنصيب أردشير الأول . القرن الثالث الميلادي . تصوير كاتب هذه السطور .

— ٣ —

تطور الفن الساساني
تحت حكم شابور الأول
[النصف الثاني من القرن الثالث]

وقد أقام شابور بن أردشير لنفسه قصرا عظيما وفق الطراز البارثي في العاصمة الكلدانية المدائن «طيسفون» قرب بغداد[٩٣] ، وسط مدينة ذات تخطيط دائري . وقبل أن يتقوّض هذا المبنى خلال الحرب العالمية الأولى أثناء الحملة البريطانية لغزو العراق كان الجزء الرئيسي مازال قائما ، يدل على ذلك تلك الصورة الفوتوغرافية التى صورّها له عام ١٨٨٠ «ديو لافوا» . وقد أعجب الخلفاء المسلمون في بغداد فيما بعد بقصر المدائن حتى غدت زيارته إحدى النزهات المحببة إليهم .

وكان ميتريدات الأول هو الذى جعل من طيسفون في عام ١٣٨م عاصمة لكلدانيا البارثية ، فقد شيد الأشكانيون قصرا من اللبن توسعّ فيه شابور الأول معيدا بناءه ، وجاء خسرو الثاني (٥٩٠ — ٦٢٨) فأعاد ترميم الواجهة . وقد امتد القصر فوق قطعة من الأرض طولها مائة متر وعشرة وعرضها مائة متر شُطرت نصفين . واحتوت الواجهة على أربعة طوابق نسّقت في إيقاع بديع بواسطة كوات مقفلة تحيط بها أعمدة ملتصقة . وانتصب وسط الواجهة قبو الإيوان الكبير الذى يبلغ ارتفاعه سبعة وثلاثين مترا وطوله ثلاثة وأربعين مترا وعرضه سبعة وعشرين مترا .

وقد أنشىء هذا القبو في الفراغ مباشرة بطريقة فذّة — دون الحاجة إلى صلبات خشبية — بواسطة صفوف العقود المائلة قليلا إلى الخلف ، وبذلك غدا كل صف سندا للصف الذى يليه . وقديما استخدم المصريون هذه الطريقة منذ عهد الأسرة الثالثة ، وأبرز نموذج لها مخازن غلال الرامسيوم بالأقصر عهد الدولة الحديثة ، كما عرفها البابليون والأشوريون ، وخلف هذا الإيوان تقع قاعة العرش المربعة المسقط .

(٩٣) بغ داد أى عطية الإله .

وقد زين قصر طيسفون بقوالب من الجص مزينة بنقوش بارزة ، ونقرأ على إحداها كلمة إيران بالحروف البهلوية التى كانت مصدر الوحى في تشكيل الخط الكوفي بعد ذلك (لوحات ٢٩٥ ، ٢٩٦) .

ومالبث شابور أن أقام مدينة ثانية أطلق عليها اسم شابور الجميلة « بيشاپور » ولم يختر لها شكل الدائرة الذى اشتهرت به المدن البارثية وإنما جعلها مستطيلة مقسمة إلى أحياء منفصلة ذات شوارع مستقيمة متقاطعة على غرار التخطيط الإغريقي الذى اشتهر به المهندس هيپوداموس . وخصص أحد أحيائها للمباني الملكية التى أقامها على نمط النظام الإيراني القديم المتميز بروعة تصميمه وجماله لاسيما القاعة الكبرى المشيدة من حجر الدبش داخل المربع الذى يتوسط القصر الملكي والذى يبلغ طول ضلعه اثنين وعشرين مترا ، وتحمل أضلاعه الأربعة قبة يزيد ارتفاعها على خمسة وعشرين مترا ، تحيط به إيوانات أربعة لكل منها ثلاث قبوات ، وهو التصميم الذى شاع في نيزا وأشور . ويبلغ عدد الكوى التى تزين جدران القاعة أربعا وستين كوة تحتشد بالزخارف الإغريقية المتكسّرة ذات الزوايا المستقيمة ، كما تكسو توريقات الأكانثا أسطح القبوات وتتألق جميعا بألوانها الحمراء والصفراء والبيضاء المسرفة (لوحة ٢٩٧ ، ٢٩٨) . واكتست أرضية الإيوان الثلاثي الذى يشرف على فناء فسيح يقع شرق القاعة الكبرى ببلاطات حجرية محاطة بلوحات من الفسيفساء . ويبدو أن لوحات الفيسفساء هذه ، والتى كانت تضفي على القاعة بهجة تتفق وبذخ الولائم التى تقام فيها ، قد نقشت في محاكاة للسجاد الإيراني في ذلك العصر بما ضمته من عناصر إيرانية ورومانية . وصورت هذه اللوحات عددا من أقارب الملك والمقربين إليه ونافخات الناى وعازفات القيثارة وناظمات الأكاليل وقد أخفين أجزاء من أجسادهن بوشاح رقيق (لوحة ٢٩٩) وسيدات البلاط إما واقفات أو متكآت على الوسائد (لوحة ٣٠٠) . وإذا كان فن تشكيل لوحات الفسيفساء قد نشأ في العالم الغربي وانتشر في الامبراطورية الرومانية فإن الفنان الإيراني الذى استوحى لوحات أنطاكية وشمال افريقية في لوحات شابور قد صبغها بالطابع الإيراني الذى يبدو في الملامح والثياب وهيئة الجلوس وتصفيفة الشعر . وتميزت مدينة شابور الجميلة بالتنظيم والتنسيق ، إذ قُسِّمت إلى أحياء أقام الأمراء والأشراف في بعضها قصورا تحوطها الحدائق ، وارتفع عند تقاطع الطريقين الرئيسيين بها نصب تذكاري كان يعلوه تمثال الملك شابور ويقوم إلى جانبيه هيكلان للنار .

وسجّل شابور الأول انتصاراته على جيوش الرومان فى نقوش خمسة رائعة ، أقيم الأول منها على الضفة اليسرى من نهر شابور (لوحة ٣٠١) ، وهو الذى يسجّل انتصاراته الثلاثة على الأباطرة جورديان الثالث وفيليب العربى وڤاليريانوس حيث يتوسط أعداءه ممتطيا جواده ، أضخم حجما من بقية الشخوص . ويركع فيليب العربى أمام قدمى الملك يطلب الأمان ، بينما يمسك الملك المنتصر بيد ڤاليريانوس المختفية داخل كمّه إشارة الى الخضوع والاحترام .

وثمة نص منحوت (رصيعة أو جامة) بالغ الروعة بمتحف دار الكتب القومية بباريس يُعدّ تكرارا

لموضوع النقش السابق ، يمسك فيه شاپور بيد ڤاليريانوس الذى شهر بيده الأخرى سيفه (لوحة ٣٠٢) .

ويظهر أثر الفن المتأغرق في عدة نقوش لانتصارات شاپور يتضمن أولهمًا صورة الطفل الذى يمثل رسولا ملائكيا محلقا فوق الرؤوس حاملا للملك المنتصر تاجا شبيها بالتاج الذى يقدمه أهورا ـــ مزدا في نقوش تنصيب الملك . كما نلمح التأثير الغربي أيضا في تخفّف الأجساد من بعض جمودها التقليدي ، وفي نبضها بالحياة ، وتجرّد الثياب من الخطوط البيّنة والمتوازية ، وفي تعبيرها عن الحركة . كذلك بسط الفنان الحدث التاريخي مكتفيا بإبراز فكرة انتصار الملك دون اهتمام بتحديد زمان أو مكان . وثانيهما نقش فوق سطح مقعر قائم في مواجهة النقش الأول ، ويبرز في وسطه مشهد انتصار شاپور على أعدائه الثلاثة في أربعة صفوف أفقية تشير إلى أهمية الحدث ، وتجمع بين الفرسان النبلاء والإيرانيين حاملين الغنائم وأسرى الرومان (لوحة ٣٠٣) .

وينفرد النقش الثالث بأمر نادر وهو الجمع بين النصر والتنصيب ، ونرى فيه الإله وشاپور على جواديهما وسنابك جواد الإله تدوس رأس أهريمن إله الشر ، وجواد شاپور واقفا على جسد الامبراطور الروماني جورديان وقد ركع الامبراطور فيليب العربي الأصل بين الفارسين يطلب الرحمة والأمان (لوحة ٣٠٤) .

وجاء النقش الرابع أسفل مقبرة داريوش بمدينة «نقش رستم» (لوحة ٣٠٥أ) دالا على تشابه أعمال شاپور الحربية بأعمال سلفه العظيم . ويمثل هذا النقش فيليب العربي وهو يستعطف الملك الذى أمسك بذراعى الامبراطور ڤاليريانوس المرفوعتين وقد أخفى إحدى يديه في كمّه تعبيرا عن احترامه وخضوعه . والغريب أن جورديان لم يظهر في هذا النقش الذى أثقله الجمود ، كما بدت الثياب التى حرّكتها الريح في اتجاهين متعارضين غير موحية بالحركة ولا ترفّ بالحياة (لوحة ٣٠٥ب) .

وقد حاول الفنان في النقش الخامس صفّ نبلاء الفرس وأسرى الرومان في شكل هرمي متدرج أمام الملك المنتصر وأعدائه المهزومين ، كى يتخلص من الأسلوب التقليدي في توزيع الأشخاص على صفوف (لوحة ٣٠٦) .

وفي أحد الكهوف المنتشرة عند طرف الجبل القريب من مدينة بيشاپور تمثال ضخم لشاپور الأول ارتفاعه سبعة أمتار ، نُحت في عمود صخري ممتد بين السقف والأرض (لوحة ٣٠٧أ ،ب) . وقد نجح المثّال في التعبير عن جبروت شاپور وقوته الخارقة ، كما أضفى على ملامحه صفاء يوحي بالخضوع له ، بيد أن كتلة صخرية سقطت على كعبى التمثال فحطّمتهما ، وانفصل التاج من السقف وإن ظل الرأس ملتصقا بالجسد لأن الفنان كان قد حرص على أن يشدّ الرأس بالجسد بشرائط طويلة عريضة تتدلى من التاج الملكي في قمة الرأس إلى أسفل الظهر . والتمثال في مجموعه تنقصه الحيوية ويعوزه التناسق الداخلي بين عضلات وجهه الصارمة وعينيه المفتوحتين ، وهو يبدو برغم وضعته الرأسية أشبه بملك

ميْت بُعث من قبره . وتدفع سيرة «ماني» رفيق شاپور[٩٤] ، التى عُثِر عليها في رمال صحراء مصر مكتوبة باللغة القبطية إلى الاعتقاد بأن هذا الكهف هو مقبرة شاپور لأنه قضى نحبه في مدينته المحبوبة إثر إصابته بمرض أودى بحياته . وثمة نقش بديع آخر في نقش رجب قرب اصطخر [تخت طاووس] يمثل الملك شاپور الأول وهو يتقلد الرمز الملكي للإله أهورا مزدا لا يقل عن النقوش السابقة في جلاله وهيبته (لوحة ٣٠٨) .

وما كاد القرن الثالث يوشك على الأفول حتى أقلع الفنان الساساني عن تسجيل مشاهد التنصيب فوق الجياد في مجال النقش البارز ، وجاء مشهد تنصيب الملك نرسي بن شاپور الأول ليؤكد هذا الاتجاه (لوحة ٣٠٩) . فنرى نرسى في نقش رستم وإلى جواره ابنه ومن ورائه تابع يتناول تاج الملك من يد الإلهة أناهيتا . وتبدو الأجسام في هذا النقش أشد اكتنازا عن ذى قبل ، وتفتقر إلى التناسب بين أحجامها . وكما تزداد الوضعات جمودا يبالغ الفنان في تسجيل التفاصيل ، ووفقا لقواعد الفن في الشرق القديم تفوق الإلهة الملك حجما ، كما نلمس إفراط الفنان في تشكيل مكاسر ثوبها الطويلة المتموجة المتوازية .

وكان أتباع عقيدة زردشت لا يدفنون موتاهم بل يعرضونهم على الداخما في قمم الجبال ، وبعد أن تلتهم الوحوش والطيور الجارحة لحمهم يجمعون عظامهم في توابيت خاصة حجرية أو خشبية يضعونها في كهوف أو كوى . وقد عثر على كثير من الكوى التى أعدت كى تودع بها التوابيت المشتملة على العظام في الحقول القريبة من مدينة شاپور الجميلة ، كما عثر على تابوت صوّرت على جوانبه الآلهة الأربعة : ميترا مانح الخلود للموتى الذين يبعثون إلى الحياة يقف إلى اليسار في عربته يجرها جوادان مجنحان على الجانب الأول ، وزروان إله الزمان الأبدي على الجانب الثاني ، ثم إله النار ابن «أهورا — مزدا» على الجانب الثالث ، وأخيرا الإلهة أناهيتا على الجانب الرابع ، وقد دل عليها الإناء الذى تمسك به والسمكة الظاهرة إلى جانبها (لوحة ٣١٠) .

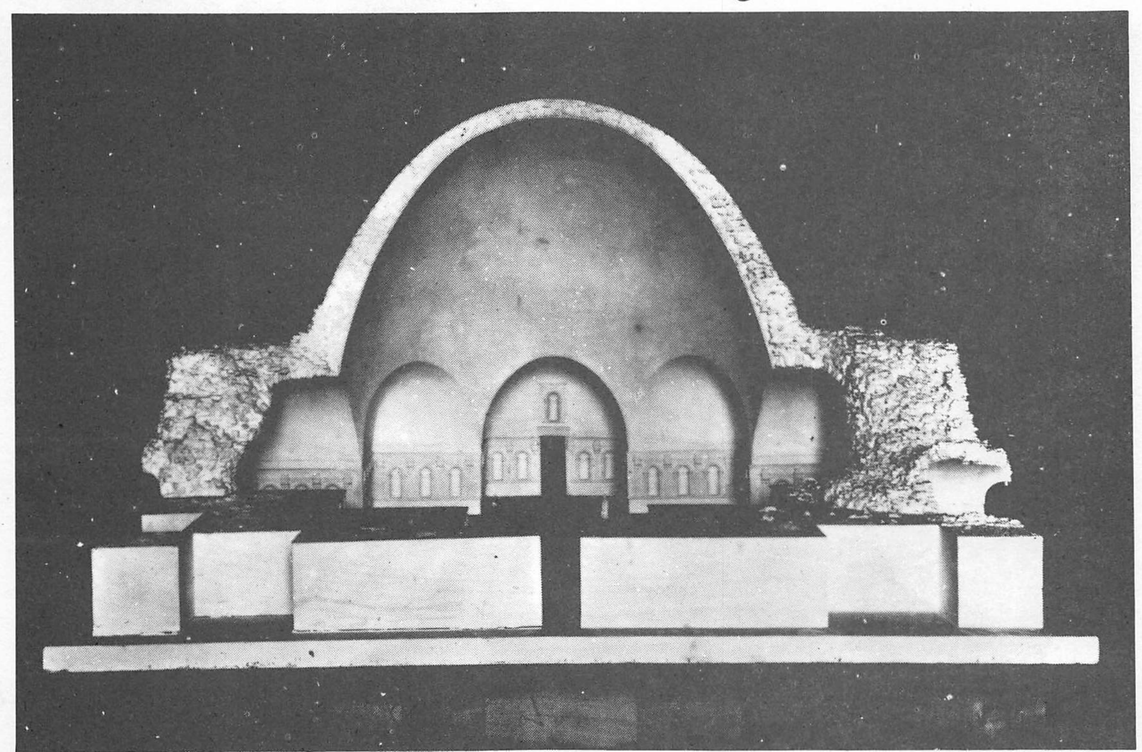
وكان عهد شاپور الأول عهد انطلاقة للفن ، ففيه مُهدّ الطريق أمام الفنان لكى يبلغ مرتبة الإجادة ، ومع محافظة الفن في عهده على تراث الأجداد وتقاليدهم الفنية فقد أفاد الفنانون من عناصر التجديد الغربية ومن إرشادات الفنانين الرومان الذين وفدوا إلى البلاد ، مع صبغ ذلك كله بالصبغة الإيرانية . ولم يكد بهرام الأول يخلف أباه شاپور على العرش الإيراني حتى بلغ الفن الإيراني عصره الذهبي ، وهو مايؤكده مشهد تنصيب بهرام الأول في مدينة شاپور الجميلة ، بحركة الإله وهو يقدم التاج ، مع لفتة الملك وهو يمدّ يده ليمسك برمز السلطة وقد اكتست ملامح وجهه بصبغة روحية ، وبتوافق الشخصيتين المتواجهتين ، وبتناسق حجم الجوادين المتقابلين (لوحة ٣١١) . ثم تتألق نقوش أخرى للملك بهرام الثاني تمثله في المشاهد التقليدية وهو فوق عرشه وخلال الصيد أو معارك الحرب .

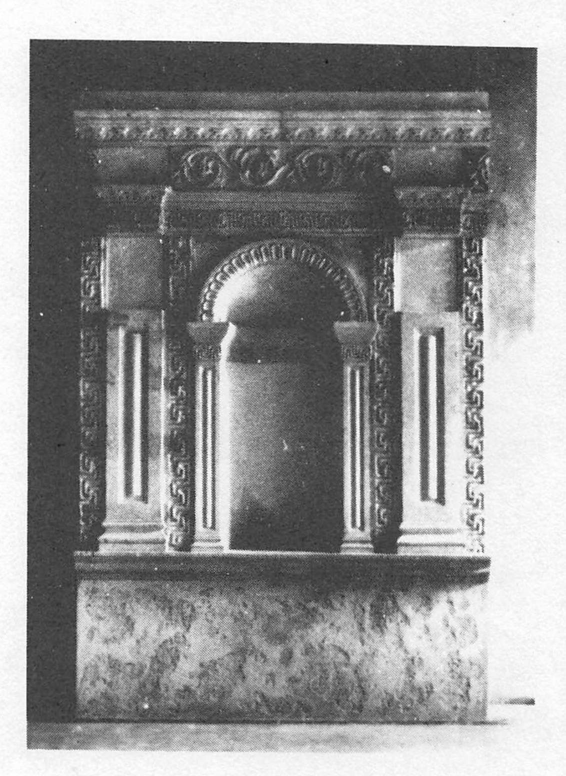
(٩٤) قدم ماني عقيدته المشتملة على عناصر بوذية ومسيحية والكثير من ديانات مابين النهرين وقد شجعه شاپور على نشر هذه العقيدة كى يبسط نفوذه بالتالي على أكبر عدد من الشعوب ، غير أن الموابدة كهنة زردشت خشوا نفوذه فقتلوه .

وينفرد الملك بهرام الثاني بين الملوك الساسانيين بالنقوش التي تصوره وسط أسرته ، فنجد من ذلك نقشا له بمدينة نقش رستم (لوحة ٣١٢أ) وهو يدافع عن أسرته وقد هاجمها أسدان (لوحة ٣١٢ب) وقد احتلت الملكة في النقش مكانا متميزا . ونلاحظ أن الفنان يسوّى بين عنقي الرجل والمرأة في الغلظ متجاهلا أن المرأة أدق عنقا ، كما أنا نراه أعجز ما يكون عن تكعيب الثدى ، وعن التوفيق بين جدائل الشعر ، ولعل ماكان في متناول يده من أدوات بدائية هو الذى حال بينه وبين بلوغ الكمال .

لوحة ٢٩٥ طيسفون [المدائن] منظر عام لبقايا طاق كسرى [شابور بن أردشير] . القرن الثالث م .

لوحة ٢٩٦ بيشابور . نموذج للقاعة الكبرى بقصر بيشابور .





لوحة ٢٩٨ فن ساساني . بيشابور : كوة مزينة بنقوش جصية بقاعة القصر . بإذن من متحف اللوفر .

لوحة ٢٩٩ فن فارسي روماني . بيشابور : عازفة الهارب . فيسفساء .

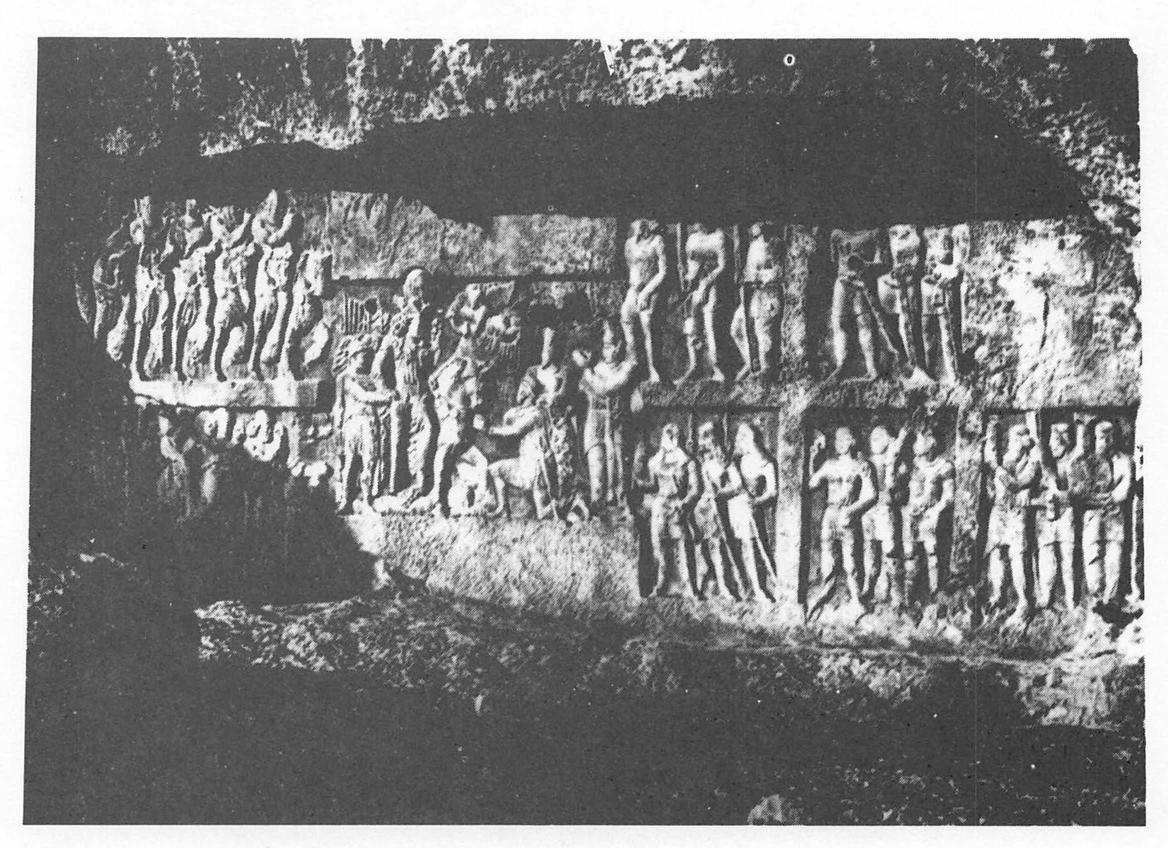




لوحة ٢٩٧ بيشابور . توريقات الأكانثا التى زينت بها أقواس القبوة . النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي .

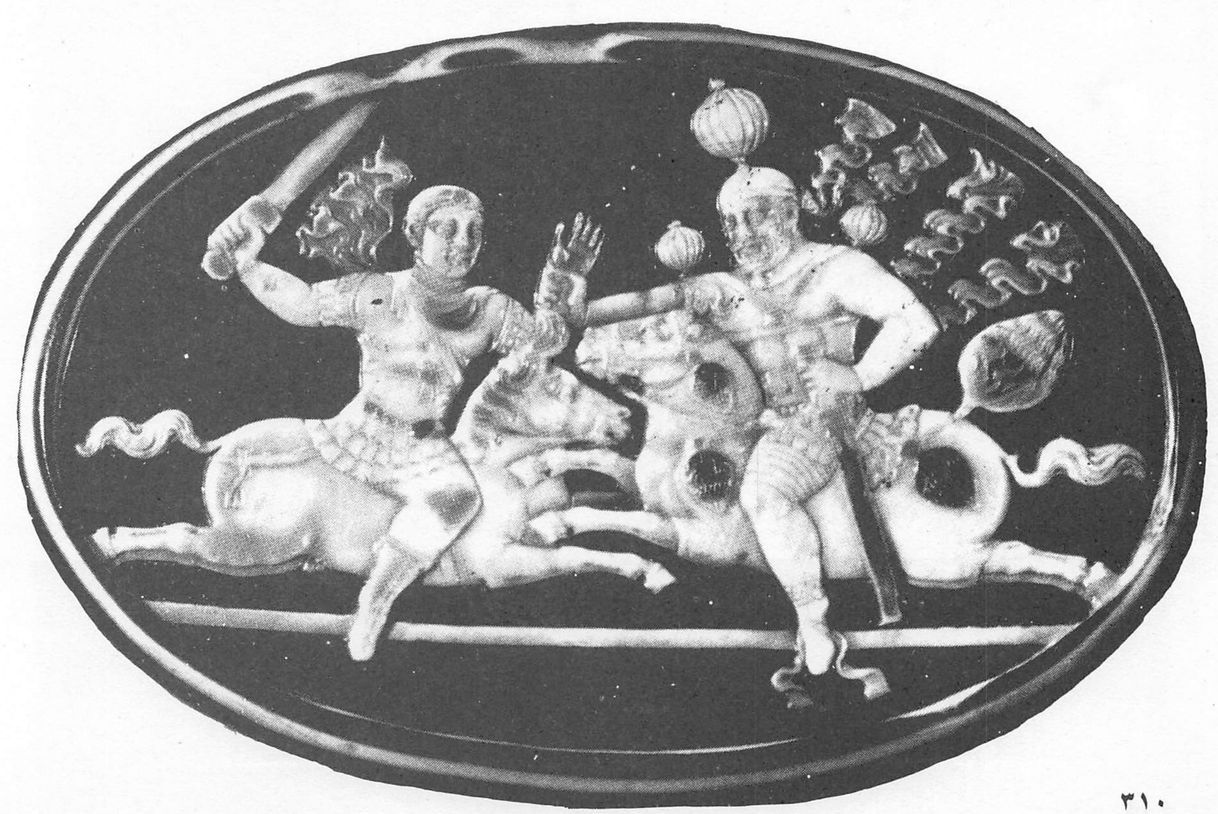


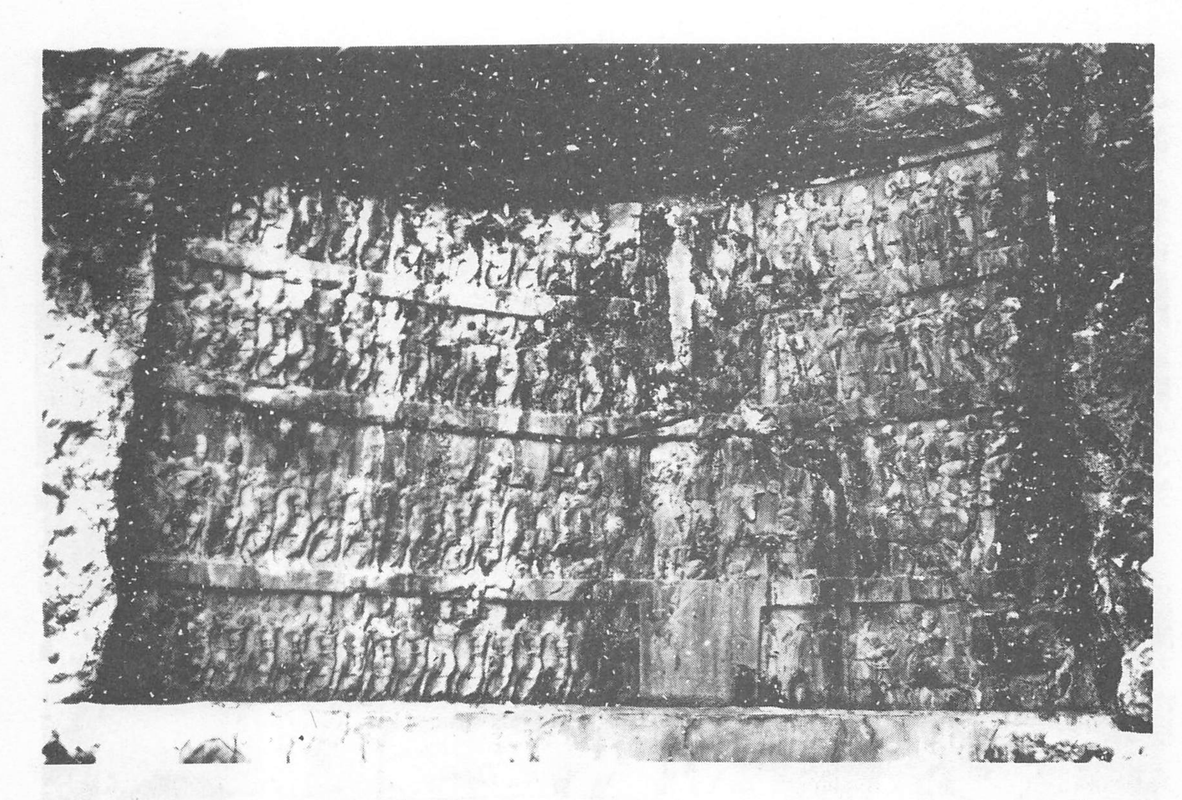
لوحة ٣٠٠ بيشابور : سيدة متكئة على وسادة . فسيفساء . النصف الثاني من القرن الثالث م . ملون .



لوحة ٣٠١ بيشابور : انتصار شابور الأول .

لوحة ٣٠٢ فن ساساني : فص منحوت « جامة » يظهر فيه انتصار شابور الأول على الامبراطور فاليريانوس الروماني . بإذن من دار الكتب القومية بباريس .

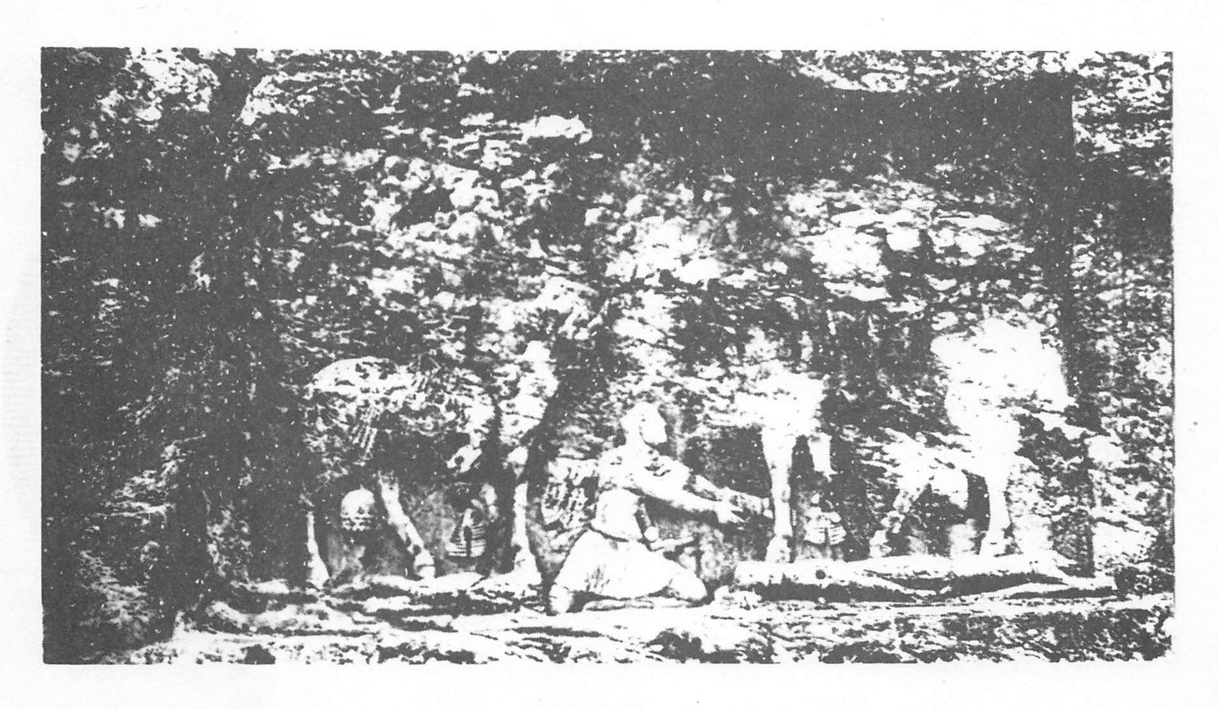


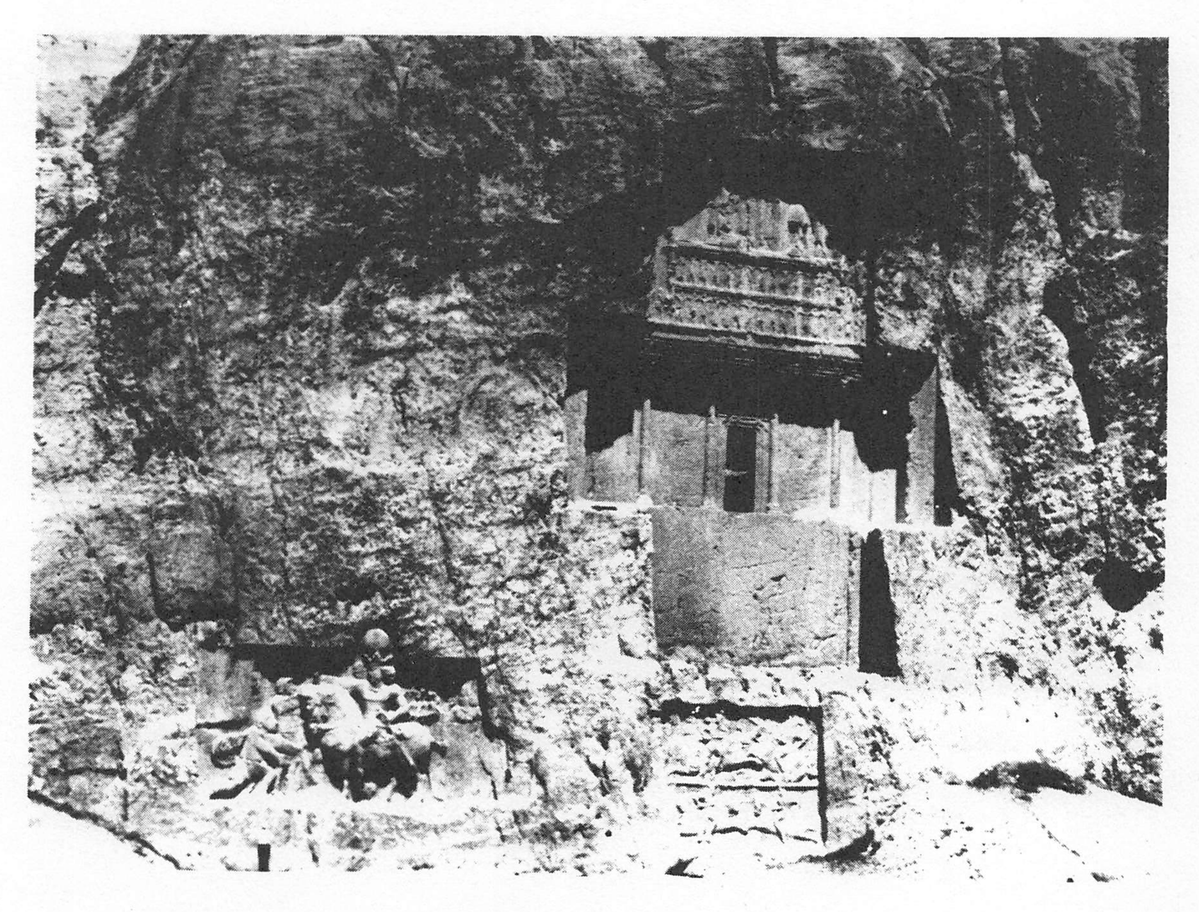


لوحة ٣٠٣ فن ساساني : الانتصار الثلاثي لشابور الأول وموكب الفرسان النبلاء والأسرى الرومان يحملون الجزية . بعد عام ٢٦٠ م .



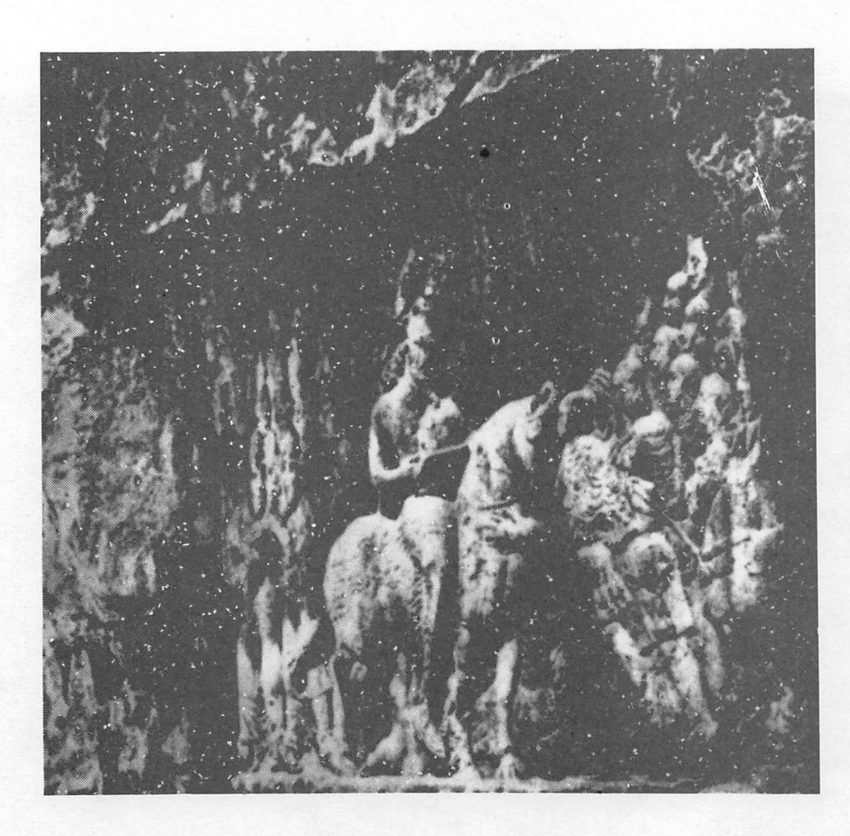
لوحة ٣٠٤ فن ساساني : انتصار شابور بعد عام ٢٦٠ م .





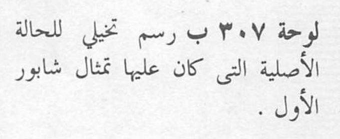
لوحة ٣٠٥ أ،ب نقش رستم : انتصار شابور . أسفل قبر الملك الأخميني داريوش الأول بعد عام ٢٦٠م .



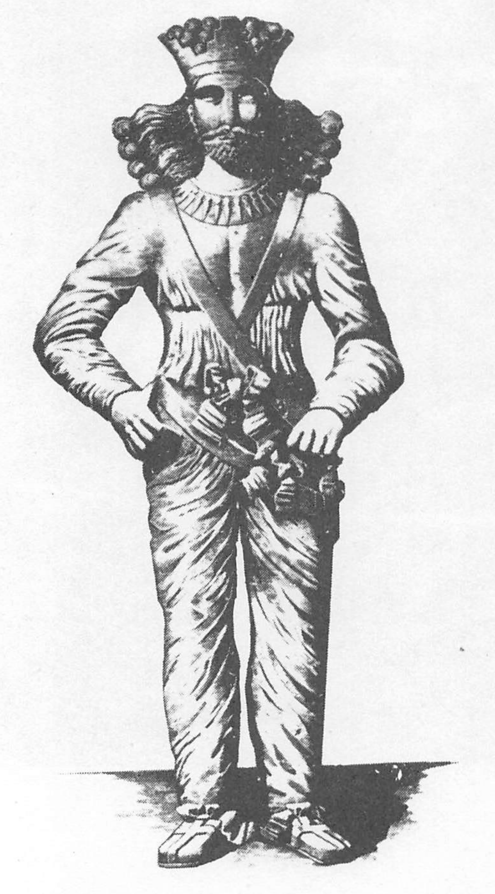


لوحة ٣٠٦ فن ساساني : انتصار شابور .

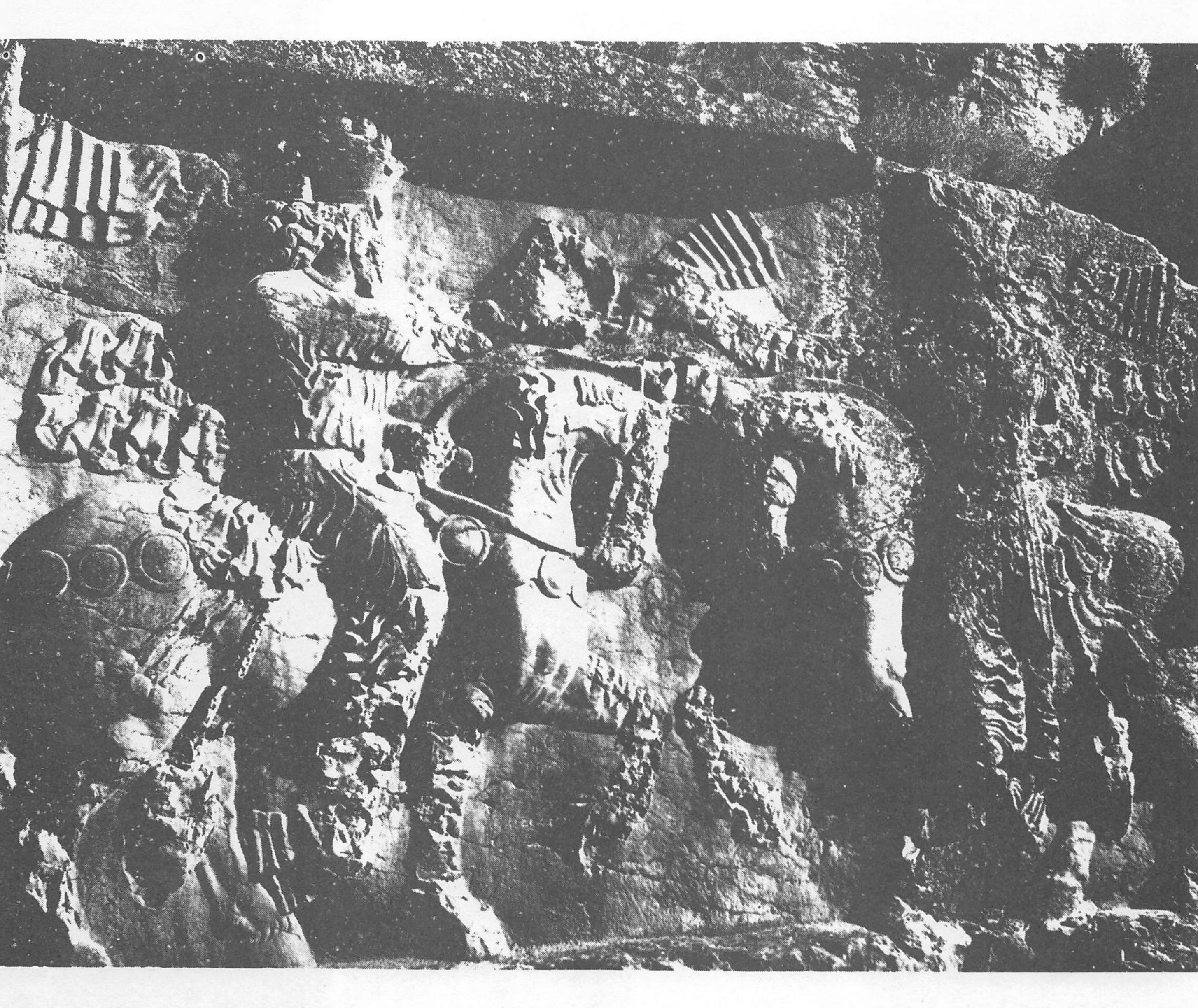
لوحة ٣٠٧ أ فن ساساني : بيشابور : تمثال لشابور الأول منحوت في عمود صخري بعد عام ٢٧٢ م .



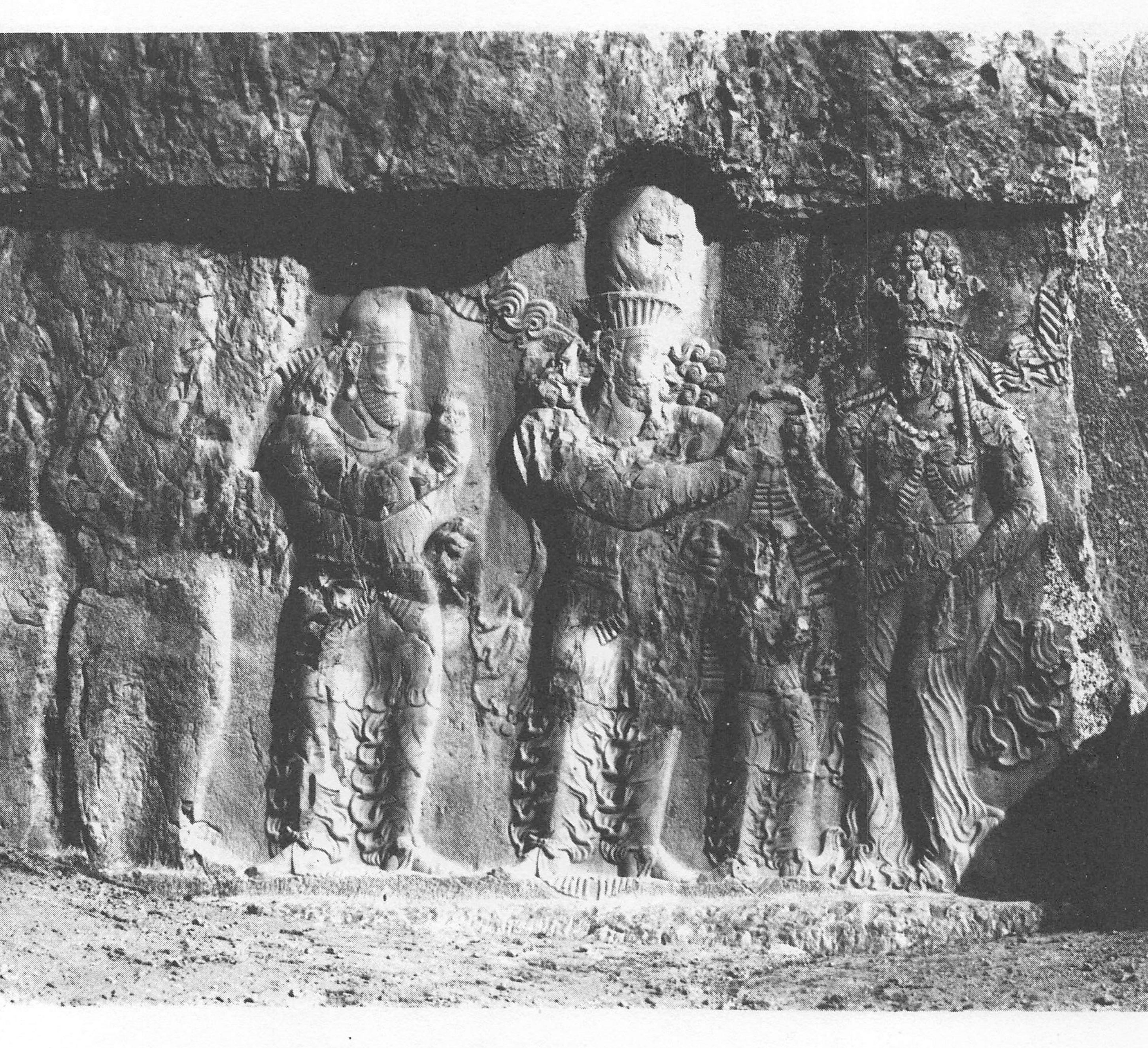
لوحة ٣٠٧ ب رسم تخيلي للحالة الأصلية التى كان عليها تمثال شابور الأول .



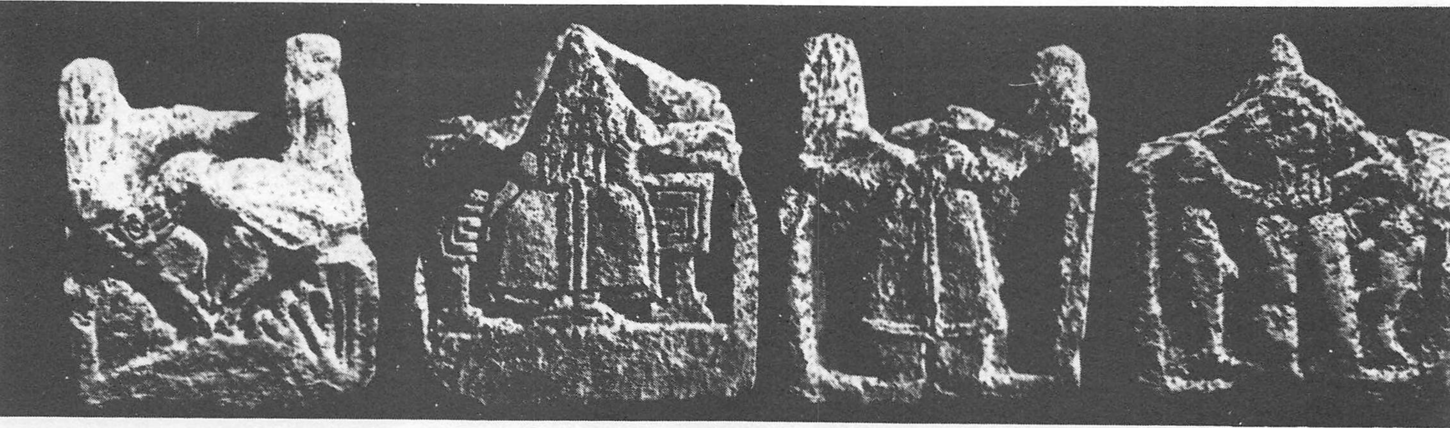




لوحة ٣٠٨ نقش رجب . قرب اصطخر «تخت طاووس» : الملك شابور الأول يتقلد الرمز الملكي للإله أهورا مزدا . القرن الثالث الميلادي .

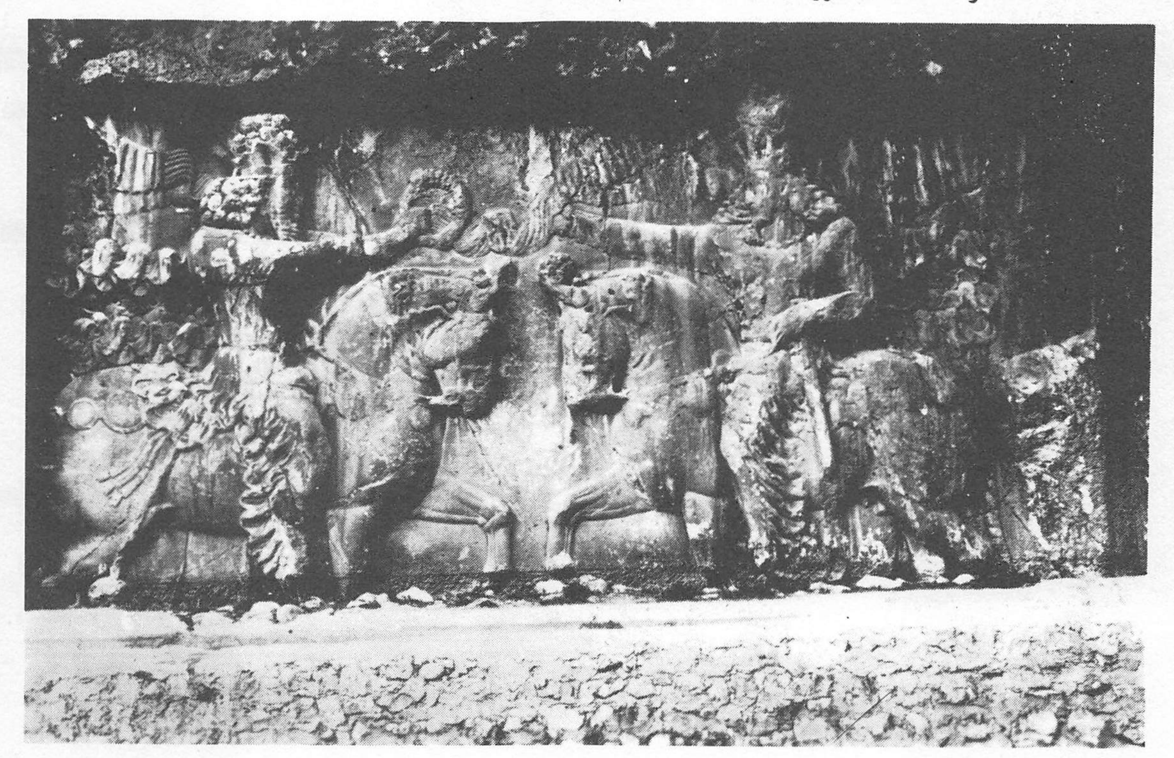


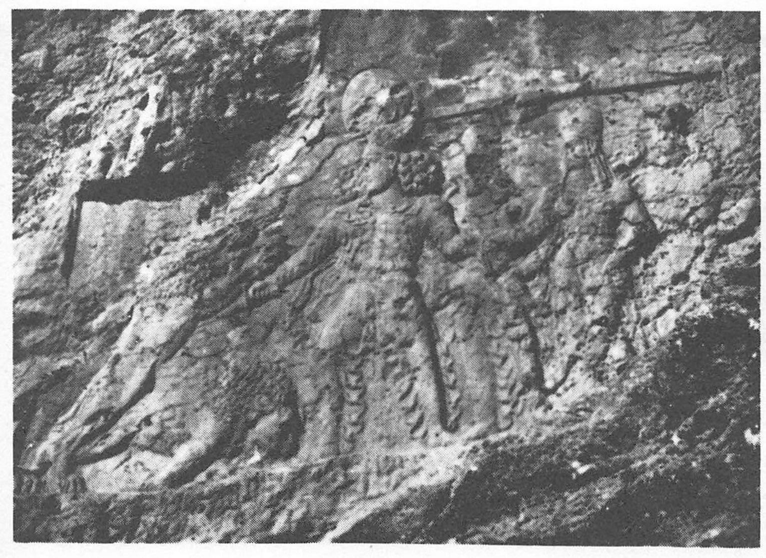
لوحة ٣٠٩ نقش رستم : تنصيب الملك نرسى بواسطة الربة أناهيتا . أواخر القرن الثالث ـــ أوائل الرابع الميلادي .



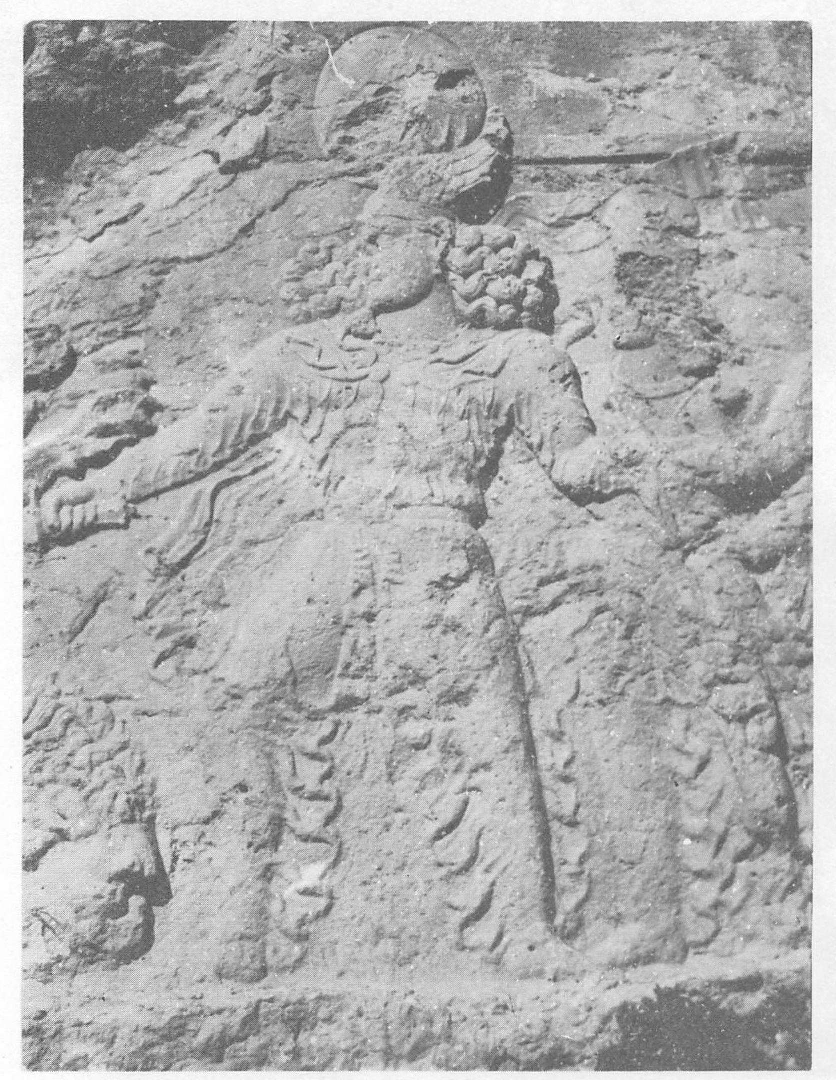
لوحة ٣١٠ فن ساساني : الوجوه الأربعة لأحد توابيت دفن العظام . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٣١١ بيشابور : مشهد تنصيب بهرام الأول مابين ٢٧٣ ــ ٢٧٦ ميلادية .

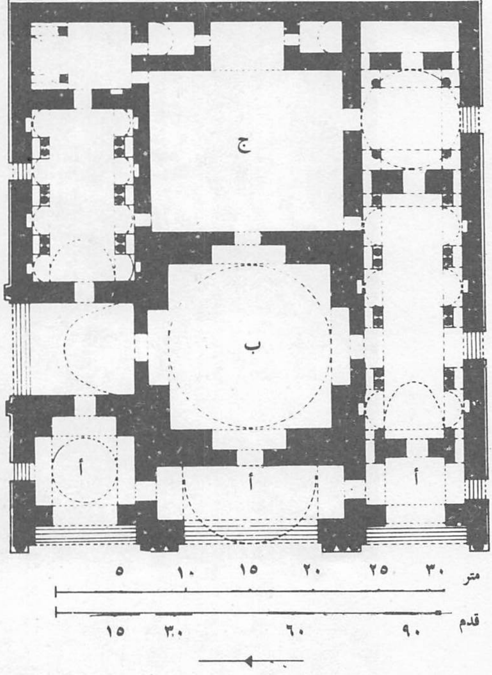




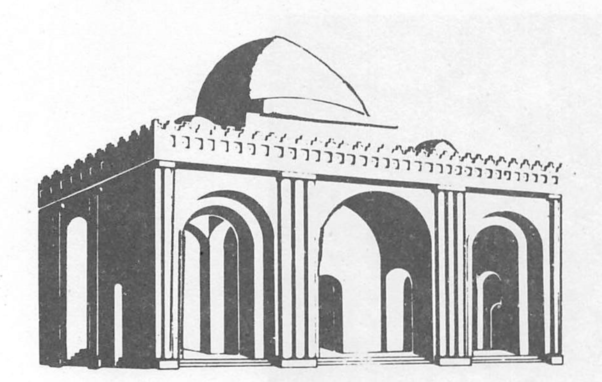
لوحة ٣١٢ أ سار مشهد قرب فيروزاباد : بهرام الثاني يصرع أسدين مدافعا عن أسرته . ٢٧٦ ــ ٢٩٣م .



لوحة ٣١٢ ب سار مشهد . تفصيل من اللوحة السابقة .



لوحة ٣١٣ فن ساساني . تخطيط
قصر في سرفستان :
أ ــ إيوان ثلاثي .
ب ــ قاعة الاستقبال .
جـ ــ ردهة أمام أجنحة السكنى .



لوحة ٣١٤ فن ساساني واجهة قصر
في بيشابور .

— ٤ —

الفن الساسالي تحت حكم شابور الثاني وخلفائه [القرن الرابع والقرن الخامس]

عدل الساسانيون في بداية القرن الرابع عن استخدام الحجر المسوّى في إقامة مبانيهم ، وأتاح جمعهم بين القبو والقبة إمكانيات رحبة أمام الفنان الساساني استعان فيها بخبرته وتجلّت فيها قدرته على الابتكار . وبنى شابور الثاني — بعد تدمير سوسه — مدينة إيوان كرخا على بعد خمسة وعشرين كيلو مترا جنوبي سوسه على الطراز الغربي ، وجعلها في شكل مستطيل طوله أربعة كيلو مترات وعرضه كيلو متر واحد . وشيد بالآجر والمونة قصرا يتكون من قاعة مربعة تعلوها قبة ، وإلى جوارها جناح طويل (لوحة ٣١٣ ، ٣١٤) جمع تسقيفه بين القبو ونصف القبة ، وذلك بتقسيم القاعة في الاتجاه الطولي إلى ثلاثة أقسام بواسطة صفين من الأعمدة المزدوجة ، يشبه الجزء الأوسط منها المجاز المعروف بالكنائس المسيحية ، ويشبه الجزءان الجانبيان الرواقين الجانبيين ، غير أن الرواقين الجانبيين في هذا الجناح ليسا على قدر كبير من الاتساع ، وهما مفتوحان من أسفل بواسطة عقود منخفضة تعلوها أكتاف مُصمتة (لوحة ٣١٥ و ٣١٦) . وقد أقيمت أنصاف قباب بين كل كتف وآخر فغدت القاعة وكأنها ذات حنيات جانبية تستغرق طولها كله مما يحرّك الإحساس باتساعها ، ومما يمكّن المعماري في الوقت نفسه من تضييق الفراغ من أعلى بحيث يتيسر تسقيفه بواسطة قبوة طولية يتعذر تنفيذها إذا ماكانت باتساع الحجرة كلها . وقد استخدمت هذه الطريقة في تسقيف القاعات ذات الاتساع الكبير بالآجر .

وحرص الساسانيون على تجميل مبانيهم بالزخارف التى تضفي عليها بالرغم من سرعة تعرضها للفناء سحرا بالغا ، هذا إلى الجمال الكامن في التناسق بين أجزاء المبنى المختلفة وكانوا يعتمدون على غرار الفن البارثي على الجص اعتمادا كبيرا في زخرفة البناء فيكسون جدرانه به أولا ثم ينجزون رسومهم فوقه . وكانت أكثر تصاوير الساسانيين تسجّل معارك الصيد والحرب التى تراق فيها الدماء ، مثل اللوحة

الجدراية التى عثر عليها بين أنقاض مدينة سوسه التى قضى الملك شابور الثاني بتدميرها بعد تمرد المسيحيين بها ، وتصور اللوحة فارسين حجمهما ضعف الحجم العادي ، وهما يطاردان قطيعا من الغزلان التى أصيب بعضها بجراح وقتل بعضها الآخر (لوحة ٣١٧) .

وباستثناء منظرين ينتميان إلى عهد خسرو الثاني «كسرى برويز» لم يترك خلفاء شابور الثاني أية نقوش بارزة فوق الصخور . والواقع أنه منذ القرن الخامس عاد الساسانيون إلى الرسوم الجدراية فوق الجص مثلما كان الحال في عهد البارثيين .

ولم تكن نقوش عهد شابور الثاني [ذو الأكتاف] غير محاكاة لنقوش العصر السابق في موضوعاتها وطريقة تنفيذها ، وقد بقى لنا من أحد مشاهد التنصيب في نظام آباد ، رأس جواد تبدو فيه قوة تعبيرية ملحوظة (لوحة ٣١٨) . وعثر بمدينة كيش على لوحة لوجه المرأة المحاط بإطار من زخارف الأزهار ، وهو الموضوع الذى انتشر في آسيا الصغرى خلال العصور السالفة وأطلق عليه اسم «المرأة في النافذة» (لوحة ٣١٩) .

ولعل أهم مشاهد الصيد التى ترجع إلى عصر الساسانيين هو مشهد الملك وهو يصيد الخنازير البرّية في طاق بستان (لوحة ٣٢٠) حيث يقف في قارب يتهادي به على سطح بحيرة مصوّبا سهمه إلى الخنازير البرّية ، وتمضي عازفات الموسيقى في ركابه بينما تحمل الفيلة الحيوانات التى يصيدها . ويمثل هذا النقش تطورا كبيرا لأنه يعرض المشهد وكأنه مصور من الجو على غرار التصوير الصيني (لوحة ٣٢١) .

ولتقريب مفهوم المنظور إلى القارىء أطلق مؤرخو الفن على المنظور الكلاسيكي اسم «المنظور البحري» وعلى المنظور الإيراني التقليدي اسم «المنظور الجوي» الذى اتّبعه في الفينة بعد الفينة كل من الأشوريين والكلدانيين والهنود ، على حين اتبعه فنانو أسرة طان الصينيين بصفة متصلة . والمنظور الجوي هو مانطلّ عليه من علٍ إطلالة طائر محلّق ، فليس ثمة مستوى أمامي له ولا مستوى خلفي كما هى الحال في المنظور الكلاسيكي ، بل ليس غير أعلى اللوحة وأسفلها . وهكذا يكون مسقط الدائرة دائرة ومسقط المربع أيضا لا يختلف عن المربع نفسه . وإذ كان الملوك والأمراء شخصيات جليلة لكونهم أقرب إلى الإله ميترا من البشر العاديين ، لذا صوّرهم الفنان أكبر حجما من غيرهم ، كما ظهرت أيضا ركائبهم ومركباتهم ـــ من أجل المحافظة على التناسب بينها وبين أصحابها ـــ أكبر حجما من ركائب ومركبات البشر العاديين . ويثير المنظور الجوي مصاعب جمة عند تطبيقه ، فحين لايكون المنظور شديد الانفساح أو البعد يقنع الفنان برسمه وكأنه يشرف عليه من فوق برج كما يفعل الفنانون الصينيون . وسواء كان الفنان صينيا أم إيرانيا فإنه لم يكن يملك غير خياله وحده ، لذا كان بعد أن يتطلع إلى المشهد من خلال الزاوية العادية المألوفة يتجاوزه بخياله لكى يضع كل عنصر في مكانه وكأنه يرسم مسقطا للمشهد أو كأنه يضع البيادق فوق رقعة شطرنج مبسوطة أمامه ، فلا تحجب العناصر بعضها بعضا في

« المنظور الجوي » كما هي الحال في « المنظور البحري » الإغريقي ، بل يبدو كل شيء فيه مرئيا ، وينضغط المنظر حتى يصبح وكأنه منمنمة مصوّرة .

وقد لجأ الفنان في اللوحة التى نحن بصددها إلى سرد الأحداث المختلفة متتابعة ، فصوّر الملك أول الأمر ممتطيا صهوة جواده وهو على وشك الانطلاق للصيد والمظلة فوق رأسه ، بينما تعزف النساء الموسيقى جالسات على المنصة ، ثم صوّر تحت هذا المشهد مشهدا ثانيا للملك وهو ينطلق في خفّة الطيور إلى القنص ، وتلاه بصورة الملك فوق جواده الراكض حاملا جعبته بعد فراغه من الصيد ، وقد ظهرت الأعشاب تغشّى سطح الأرض ، وتتجلّى روعة هذه اللوحة في تصوير الفيلة التى حرص الفنان فيها على التزام الواقع (لوحة ٣٢٢) .

ويبدو أن إقليم فارس لم يعد يحتل المكانة الأولى في حياة الساسانيّين السياسية في نهاية القرن الرابع ، فقد آثر أردشير الثاني ومن خلفه في الحكم صخرة « طاق بستان »(٩٥) التى تقع خلف إحدى البحيرات إلى الغرب من كرمانشاه لتسجيل أحداث عهدهم . وقد نقش بها مشهد تنصيب أردشير الثاني (٣٧٩ — ٣٨٣) (لوحة ٣٢٣) ، ويظهر الملك واقفا بين إلهين هما أهورا — مزدا الذى يقدم له رمز السلطة وميترا الممسك بحزمة الأعشاب ، ويدلنا على هذا الإله الأخير غطاء رأسه ذو الإشعاعات . وتتكوّم تحت قدمى الملك جثة عدو قد يكون رومانيا على الرغم من أنه ليس بين أيدينا مايفيد أنه كان لهذا الملك الخامل الصيت تاريخ في عالم الحروب ، ونرى ميترا قد وقف فوق زهرة لوتس كبيرة . ونلحظ هنا أن تقنية الفنان قد اختلفت عما كانت عليه فيما سبق ، فهو هنا يتجاهل الإمكانيات التشكيلية للنقش الشديد البروز ، إذ تبرز شخوصه بروزا تاما من أعماق الصخرة كتلا غير متدرجة من السطح الذى تنبثق منه . وعلى حين تبدو أجسامهم في وضعة المواجهة فإن أقدامهم تبدو في وضعة جانبية ، ويظهر الرأس للمرة الأولى وقد استدار قليلا ليقرب من وضعة المواجهة ، كما تكشف فجاجة الثياب الثقيلة عن تشبّث الفنان بالأصول التقليدية . وهكذا تشير التغييرات التشكيلية والتصويرية إلى انقطاع الصلة بين هذا النقش وبين جميع نقوش الجدران الصخرية التى عرضنا لها من قبل .

وفي نهاية العصر الساساني شاع نقش لوحات للحيوانات التي ترمز لآلهة الخير مثل اللوحة الجصيّة المربعة التي تضم حلقة يتوسطها طاووس جميل (لوحة ٣٣٤) ، واللوحة التي تصوّر كبشا (لوحة ٣٢٥) ، كما صوّرت الحيوانات على بيارق الأشراف ، أما بيرق الملك فقد كان يزدان إلى جانب صورتى الشمس والقمر بصورة أسد يقبض بمخالبه على هراوة وسيف .

ومع تزايد الثراء في المجتمع الساساني وخاصة في عهد الملوك الذين يحملون اسم خسرو « كسرى » ، أخذ الفن ينفذ إلى صناعة النسيج وأدوات المائدة إلى جانب فن صياغة الحلىّ وسك العملات النقدية والحفر الدقيق على الحجر .

(٩٥) الأصل ماذربستان أى حديقة القمر ، وسُميت طاق بستان لخلوّها من الأعمدة وظهور الطاق .

وتألق الذوق الفني أول ماتألق في البلاط الملكي ثم جاوزه إلى طبقة النبلاء وأثرياء الدولة ، فظهرت أوان جميلة تتفق وثراء القصر الملكي وعظمته من أطباق وكئوس على هيئة القارب ، ودوارق وأباريق وطاسات كانت أجزاؤها المختلفة تصنع كل منها على حدة وتطلي بالذهب ثم تجمع ويضم بعضها إلى بعض . وقد زينت هذه الأواني بمختلف الموضوعات (لوحة ٣٢٦ ، ٣٢٧) وإن برز من بينها موضوع تتويج الملك أو خروجه لصيد الوحوش (لوحة ٣٢٨) ، فنرى على طبق من الفضة المذهبة خسرو الأول وقد انطلق بجواده ممسكا بالسهم في يده متعقبا الحيوانات البرية ، ونلحظ اهتمام الفنان بتسجيل تفاصيل ثياب الملك وجثث الحيوانات التي صرعها الملك منتشرة تحت قوائم جواده .

ولكى نتعرف طبيعة الملوك الساسانيّين خلال القرنين الخامس والسادس علينا أن نستعرض فنونهم الدقيقة ، فثمة تمثال صغير من البرونز في متحف اللوفر يعد صورة شخصية لخسرو الأول (٥٣١ — ٥٧٩) وقد قص لحيته وفتل شاربه ، ثم أضاف إلى تاجه جناحين وذلك بعد الإصلاح المالي الذي جرى في عهده ولقّب من أجله بالملك العادل (لوحة ٣٢٩) . كما تبدو صور قباذ الأول (٤٨٨ — ٥٣١) على النقد الذى سُكّ باسمه في وضعة تمثل جانب وجهه الأيمن وفقا للتقليد الساساني ، على حين نجد صورة لذلك الوجه نفسه فوق قطعة محفورة بدار الكتب القومية بباريس يبدو فيها الجانب الأيسر منه (لوحة ٣٣٠) .

ويطالعنا طاس سليمان كذلك بصورة شخصية ، فنرى في وسطه نقشا لخسرو الثاني (٥٩٠ — ٦٢٨) فوق البللور السميك ذى اللونين ، وقد صور الملك فيها جالسًا متكئا على سيفه فوق عرش يحمله جوادان مجنّحان على كاهليهما ، وقد غطى الملك رأسه بتاج ذى طيات متداخلة تتدلى منه أشرطة متموّجة ، وبدا خسرو في لون أشهب فوق خلفية بيضاء . ونرى صفين من أحجار الياقوت الأحمر منتظمة في دائرتين ، غير أن الوريدات التي ترصّع الطاس لم تتخذ من الزجاج الملون بل من مصهور زجاجي ملون . ويُعدّ « طاس سليمان » التي قدّمها هارون الرشيد هدية إلى شارلمان من أجمل هذه الأواني (لوحة ٣٣١) .

ويصور أحد الأطباق الفضية الملك منطلقا فوق جواده بعد أن صرع أسدين ، ويتقاطع في هذا الطبق مسقطان يمثل أحدهما الخطين الأفقيين المتوازيين للجواد وللأسد المستلقي على الأرض ، ويمثل الآخر الخطين الرئيسيين للملك وللأسد وقد شبّ على أرجله يتلوى ألما (لوحة ٣٣٢) .

وصاغ الساسانيون بعض الكئوس على هيئة رؤوس الحيوانات المختلفة (لوحة ٣٣٣) وخاصة الجياد حيث تكشف لنا رأس الجواد الفضية البديعة عن رغبة الفنان في محاكاة الواقع (لوحة ٣٣٤) . ولعل رأس الحصان الفضي التي نراها في (لوحة ٣٣٥) جزء من تشكيل فني أكبر على نحو مارأينا في طاس سليمان الذي يصور الملك على عرش يحمله جوادان .

ويقدم لنا كأس متحف بلتيمور — وهو نسخة متأخرة من كأس مصنوع في القرن الخامس —

شاهدا على اشتراك الملكات مع الملوك في بعض الولائم . فالمشهد ينتظم الملك والملكة ، غير أن الصائغ لجأ هذه المرة إلى الخيال والرمز فجعل من تقديم الملك تاج الوليمة إلى زوجته دليلا على مشاركته في الحفل ، كما جعل من التيجان الأخرى الملقاة على الأرض إشارة إلى وجود ضيوف آخرين . أما رؤوس الخنازير البرية فترمز إلى صيد وفير ، كما يرمز قرنا الكبش وثمرة الرمان فوق تاج الملكة إلى الخصب . وثمة رصيعة مستديرة مثبتة برداء الملكة المطرز عند الكتف الأيسر ، وأخرى فوق الفخذ الأيمن شاع . أيضا تثبيتها على أكتاف الأمراء الساسانيين في سوريا ومنها انتقلت إلى بيزنطة (لوحة ٣٣٦) .

وتزين الموضوعات الحيوانية الملفقة في أكثر الأحيان مجموعة من الكئوس ، ومنها السيمرغ ، ذلك الطير الخرافي الإيراني الذي يجمع بين الأسد والكلب والجريفون والطاووس ، وكان طائرا خيّرا وفقا للملاحم الإيرانية . وفوق كأس أخرى نرى الأسد المجنح وقد كشّر عن أنيابه معتليا صخرة جرداء ، ويختلف هذا المنظر الطبيعي اختلافا كبيرا عن المناظر المألوفة فوق الكئوس (لوحة ٣٣٧) .

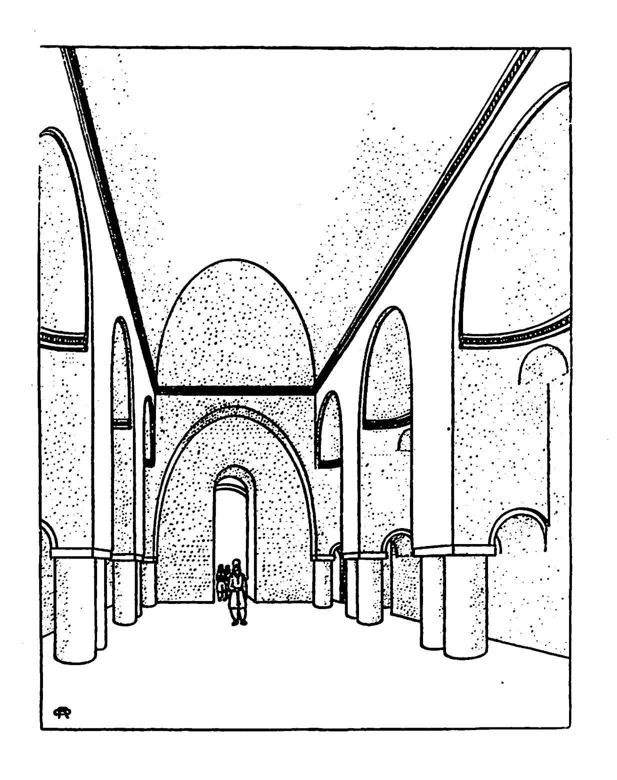
ويشير البعض إلى الطابع الشيطاني لهذه الحيوانات وكأنها ترمز إلى قوى شريرة خارقة . والذى لاشك فيه أن ظهور هذه الحيوانات على أواني الحفلات كان وليد ميل المجتمعات الشرقية كانت أم الغربية إلى قصص الرحلات في بلاد خرافية نائية وإلى الحوادث الخيالية ومايكتنفها من غموض وكل مايتحدّى قوى البشر ويتسم بالرّهبة ، وجاء الفنانون ومهرة الحرفيين ليبعثوا الحياة في هذه الحيوانات الغريبة كى يثيروا الفزع أو الإعجاب .

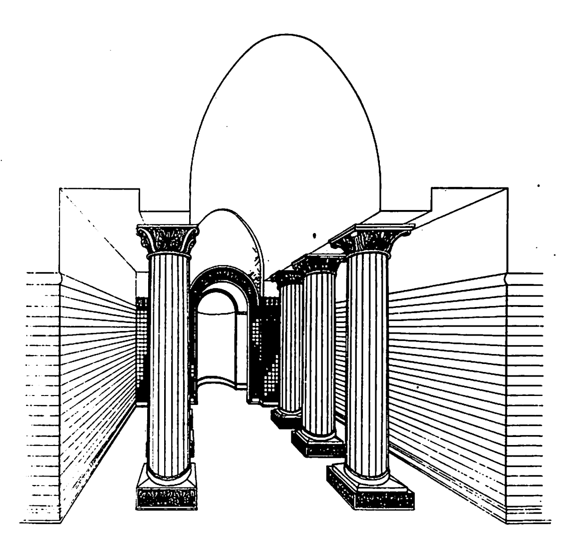
وصنع الفنانون الساسانيون بعض الأواني من الزجاج بعد أن اجتذبت أنظار ملوكهم الأواني الزجاجية التى صنعت في مصر وسوريا ، وإن كانت الأواني الزجاجية القليلة التي خلّفها الزمن لاتتيح التعرف على مدى تقدم هذه الصناعة في فارس . وبالمثل اهتموا بنقش الأحجار الكريمة وشبه الكريمة مثل أحجار الليمان واليشب والسبلان والعقيق ، ونحتوا من هذه الأحجار تماثيل آلهة وحيوانات ترمز لقوى إلهية ، ونقشوا صور الملوك على القطع النقدية وجعلوها في أغلب الأحيان في وضع جانبى ، ونادرا مانقشوا صورة في وضعة مواجهة .

ومن أجمل تماثيلهم الصغيرة تمثال الخنزير الوحشي الصغير المصوغ من الذهب والذي ألصق بكتفه نقش يصور أسدا ينقضّ على فريسته ، كما ألصق بفخذه نقش آخر يمثل جناحين منشورين يحتضنان هلالا تعلوه نجمة . ومن المرجح أنه كان يعلّق في سلسلة تحيط بالعنق على أنه تميمة لأحد أفراد الأسرة الملكية ، لأن الخنزير الوحشي هو إله النصر «ڤيريترانيا» وكان يحفر دائما في الخاتم الملكي الذي تختم به القرارات والمعاهدات ووثائق الدولة (لوحة ٣٣٨) .

وصنع الساسانيون آلات موسيقية عديدة نجدها مصورة في نقوش الصيد على جدران كهف طاق بستان لمصاحبة الرقص ، وفي مقدمتها القيثارة والمزمار والدفّ ، ولقد عرف الفرس كذلك العود والناى فنقشت على الأواني الفضية . وفي متحف طهران طبق من الفضة نقشت فوقه صورة راقصة تمسك

بالصاجات وسط ثلاث نساء يفصل كلا منهن عن الأخرى صفّ من القلوب المطعّمة يتوسطهن جميعا طائر ، وهنّ ينفخن في آلات من نوع «القِرَب» ذات خمس أنابيب ، ولقد جاء في مخطوط عربي يرجع إلى القرن الخامس عشر أن هذه الآلة اسمها «الأُرغن» (لوحة ٣٣٩) . وظهرت أيضا على الأطباق والآنية الفضية والذهبية نقوش لراقصات آية في الروعة مثل آنية الشراب التى وجدت بكالاردشت (لوحة ٣٤٠أ) وكأس فضي على هيئة قارب نقش عليه خسرو جالسا على عرشه وزيّن الكأس أيضا براقصات عرايا مما يوحي بالبهجة التى كانت تشيع خلال الولائم (لوحة ٣٤٠ب) .



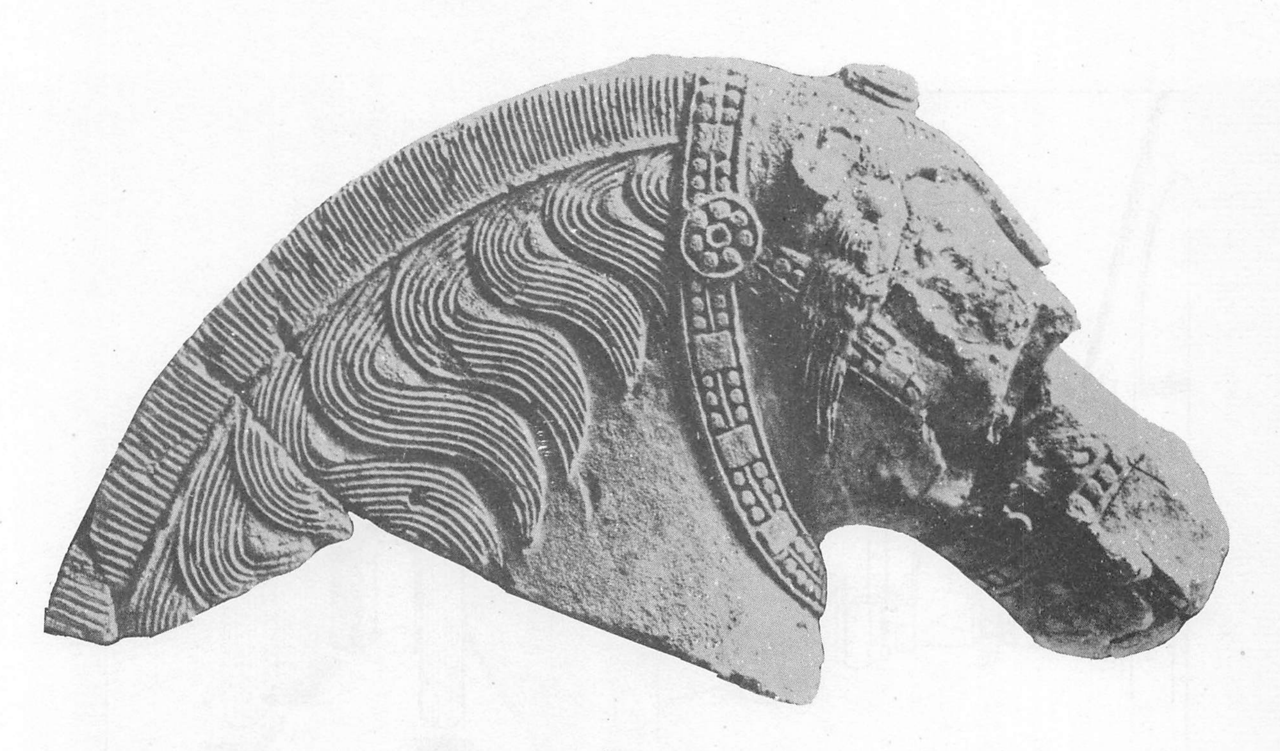


لوحة ٣١٥ عمارة ساسانية . قصر كيش . البهو الرئيسي .

لوحة ٣١٦ عمارة ساسانية . قصر سرفستان : قاعة ذات أقباء أسطوانية ودخلات ذات أنصاف قباب .

لوحة ٣١٧ فن ساساني . سوسه : تصوير جداري : مطاردة قطيع من الغزلان .

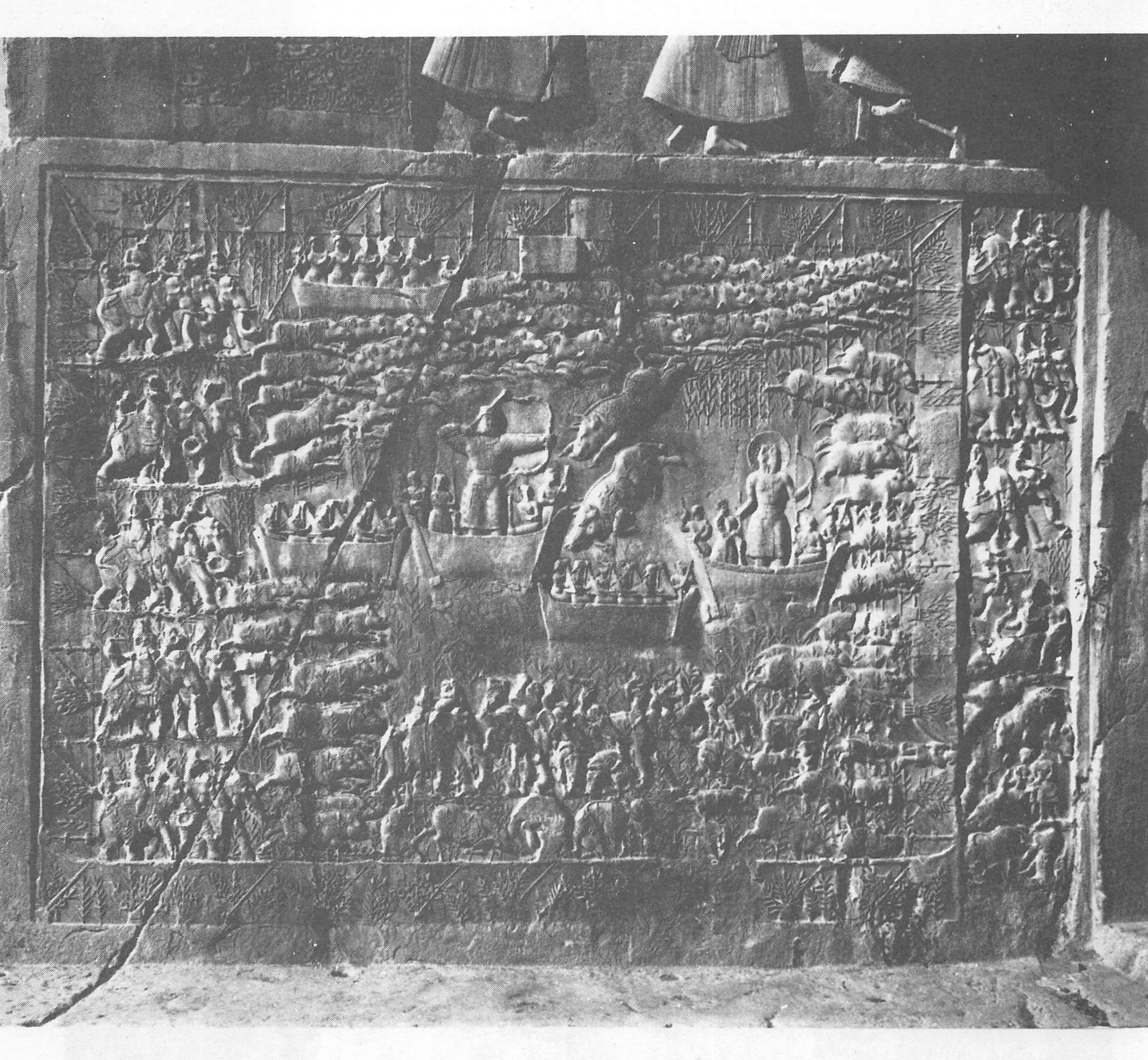




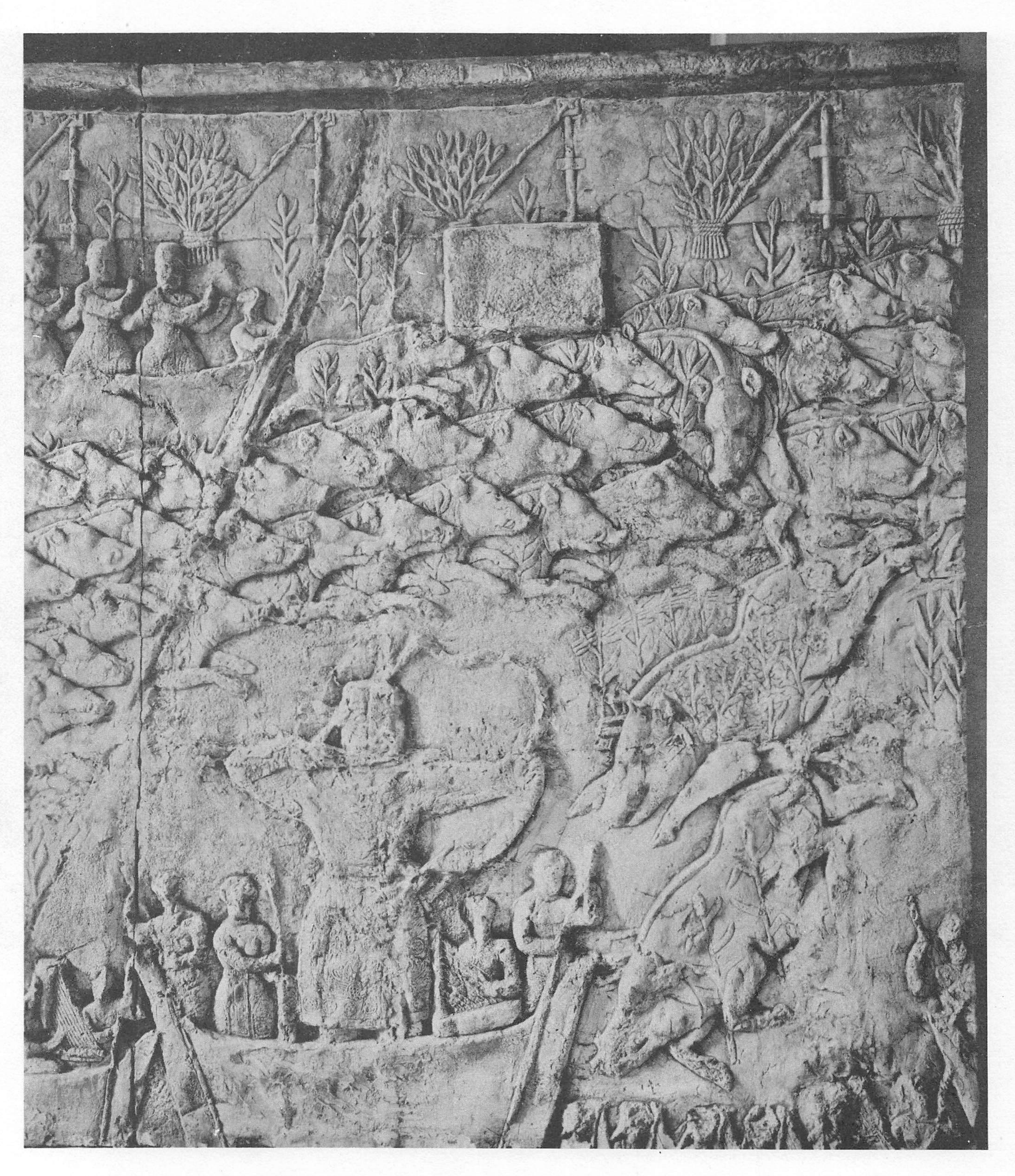
لوحة ٣١٨ فن ساساني . نظام اباد : رأس جواد . بإذن من متحف برلين .



لوحة ٣١٩ فن ساساني . لوحة من الجص «المرأة في النافذة» . القرن الخامس ـــ السادس الميلادي . بإذن من متحف بغداد .



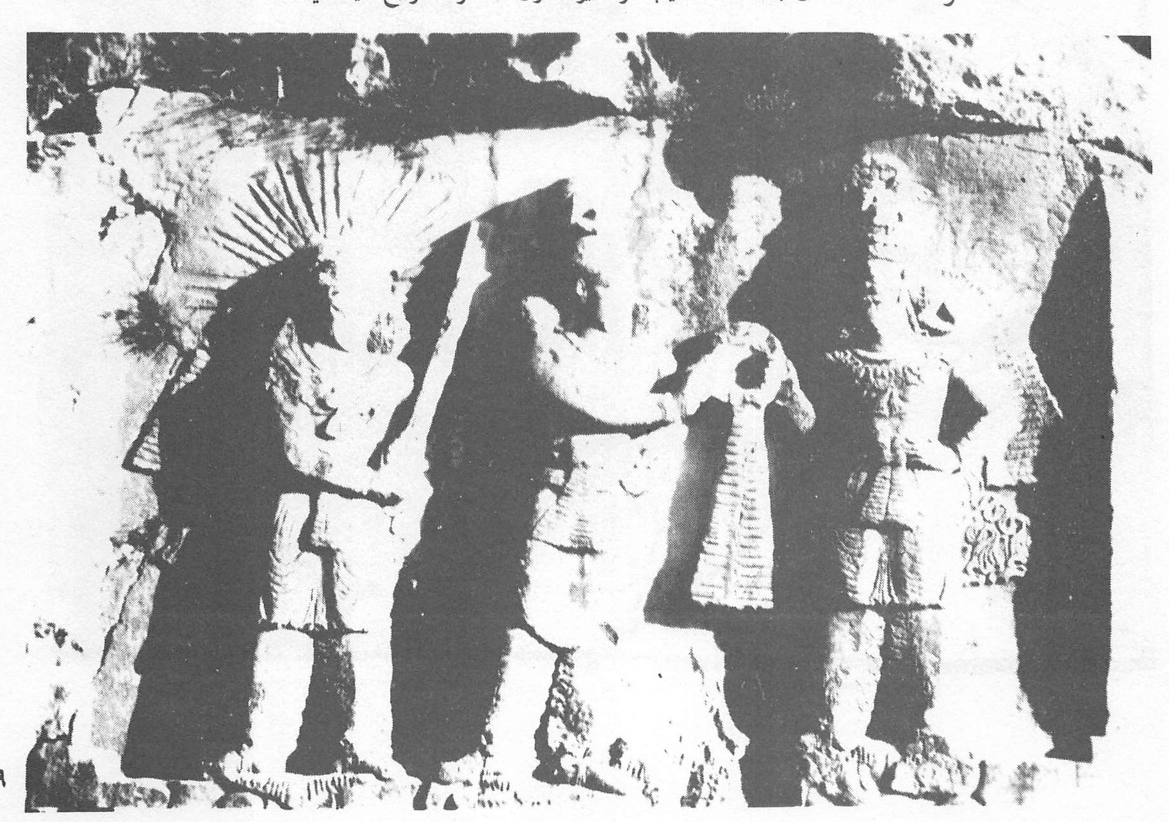
لوحة ٣٢٠ فن ساساني . طاق بستان : الملك يصيد الخنازير البرية . القرن الخامس الميلادي .



لوحة ٣٢١ فن ساساني طاق . بستان : الملك يصيد الخنازير البرية بينما الموسيقيات في القارب . تصوير جيرودون .

لوحة ٣٢٢ فن ساساني . طاق بستان : لوحة الملك يصيد الخنازير البرية تفصيل موكب الفيلة .

لوحة ٣٢٣ طاق بستان . تنصيب أردشير الأول . القرن الرابع الميلادي .





لوحة ٣٢٤ فن ساساني المدائن . طيسفون : لوحة الطاووس . نقش على الحجر . القرن الرابع الميلادي . بإذن من متحف برلين .

لوحة ٣٢٥ فن ساساني : رأس كبش من الجص . الرىّ . بإذن من متحف طهران .





لوحة ٣٢٧ فن ساساني : كوب
فضية . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٣٢٦ فن ساساني : كوب
فضية . بإذن من متحف طهران .



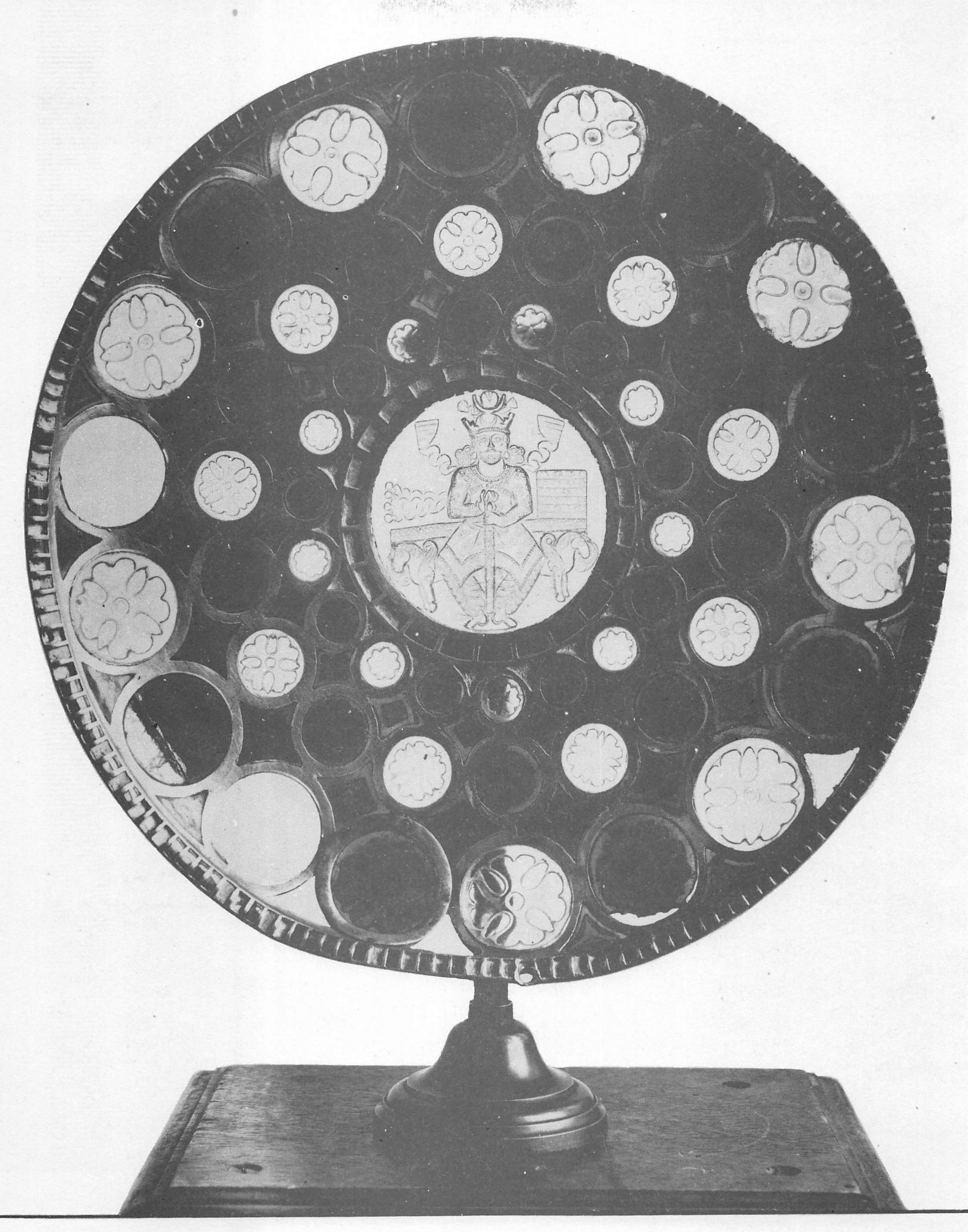
لوحة ٣٢٨ فن ساساني : طبق من الفضة المذهبة نقش عليه صيد الملك خسرو الأول.



لوحة ٣٢٩ تمثال صغير من البرونز يعد صورة شخصية لخسرو الأول (٥٣١ــ٥٧٩)م .



لوحة ٣٣٠ فص منحوت « جامة » لقباذ الأول . بإذن من دار الكتب القومية بباريس . القرن الخامس السادس ميلادي .

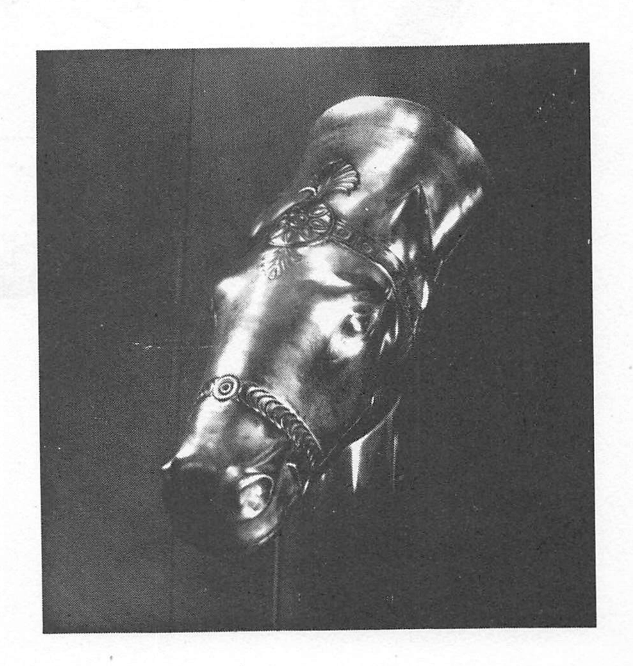


لوحة ٣٣١ فن ساساني : كأس خسرو الأول . طاس سليمان . القرن السادس ميلادي . بإذن من دار الكتب القومية بباريس .



لوحة ٣٣٢ فن ساساني : طبق من الفضة يمثل نقش الملك منطلقا على جوادين وقد صرع اسدين . القرن السادس ميلادي . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٣٣٣ فن ساساني : كئوس على هيئة رأس أسد ورأس تيس .



لوحة ٣٣٤ فن ساساني : كأس شراب من الفضة على هيئة رأس جواد . القرن السادس السابع ميلادي . بإذن من متحف الفن بسنسناتي .



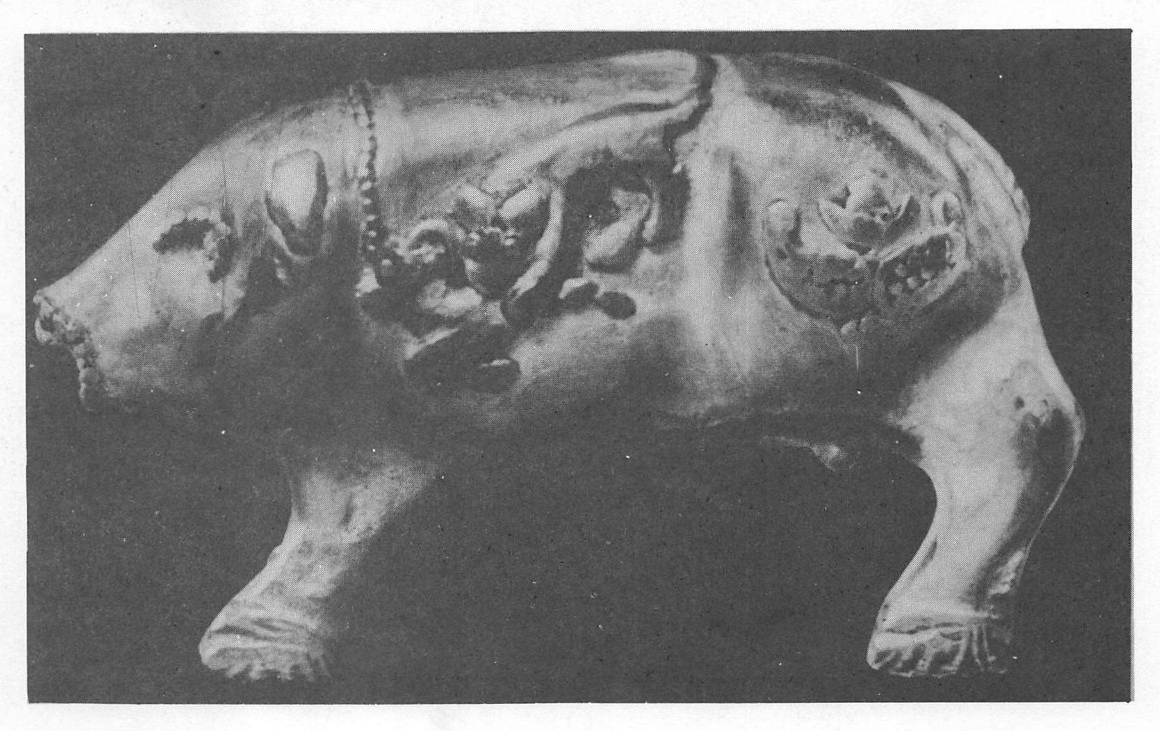
لوحة ٣٣٥ فن ساساني . كرمان : رأس جواد من الفضة المذهبة ، من الجائز أن يكون دعامة لعرش ساساني . القرن الرابع الميلادي . بإذن من متحف اللوفر .



لوحة ٣٣٦ فن ساساني : طبق عليه نقش يصور الملك والملكة . القرن السادس ـــ السابع الميلادي . بإذن من ولترز آرت جاليري . بلتيمور .

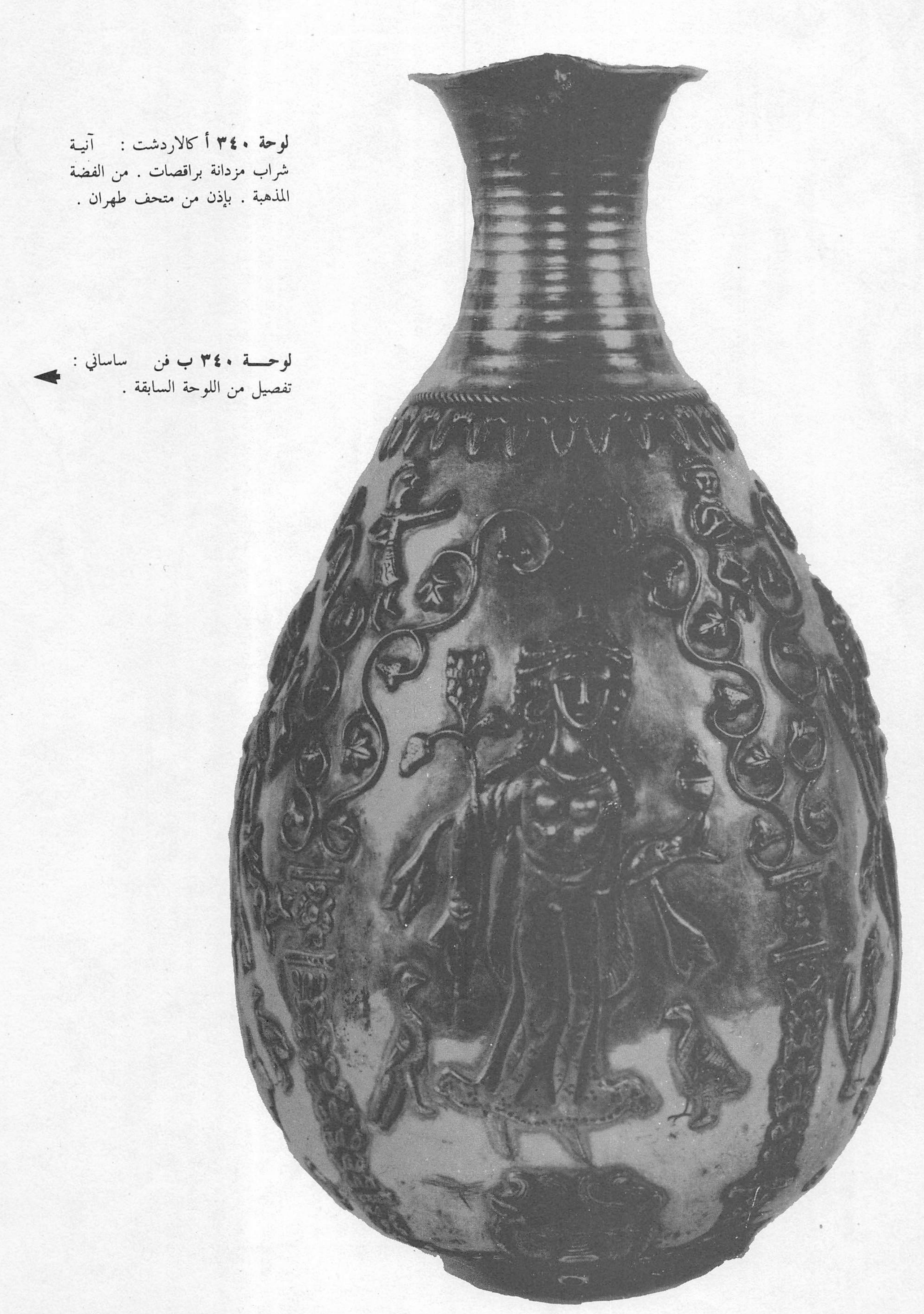
لوحة ٣٣٧ فن ساساني : طبق نقش عليه أسد مجنّح ــ القرن السادس ــ السابع الميلادي . بإذن من متحف مدينة كانساس .

لوحة ٣٣٨ فن ساساني : خنزير برّي . مجموعة خاصة .





لوحة ٣٣٩ فن ساساني : مازندران : طبق من الفضة مزدان بنقوش أربع موسيقيات يفصل كل منهن عن الأخرى صف من القلوب المطعّمة . القرن السادس الميلادي . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٣٤٠ أ كالاردشت : آنية شراب مزدانة براقصات . من الفضة المذهبة . بإذن من متحف طهران .

لوحـــة ٣٤٠ ب فن ساساني : تفصيل من اللوحة السابقة .



ـ ٥ ـ

الحياة الموسيقية فى العهد الساساني

كانت الموسيقى تمثل عنصراً أساسياً في الحضارة الإيرانية خلال العصر الساساني ، ومع أننا لم نعثر على مدوّنات للألحان الساسانية ، ولم تصل إلينا أية معلومات عن نظريتهم في الموسيقى ، فإننا لا نكاد نصغي لمقطوعة من الموسيقى الفارسية المعاصرة الخالصة من كل تأثير غربي حتى يخيل إلينا كأننا بين يدى لمحات من فن مستهل القرن السابع الميلادي عهد خسرو الثاني ، ذلك أن للموسيقى الشرقية طابعها التقليدي الذى صبغ ماعُزِف منها في بغداد وفي بلاط الخلفاء . ومن المعروف أن عددا من الألحان التى وضعت في عصر خسرو الثاني ظلت تعزف وتنشد على مدى أربعمائة عام بعد سقوط الأسرة الساسانية حتى ذهب الكثيرون إلى أن الفن الموسيقى العربي مستعار من الفن الفارسي ، وإن استبدل أسماء الدواوين الموسيقية وابتكر ألحانا جديدة وطبّق نصوصا جديدة على ألحان قديمة ، غير أنه أبقى الأساس والفكر والمشاعر الموسيقية والمقامات والانتقالات بينها وطريقة الإيقاع على حاله ، وهو ماتوحى به الألحان الأندلسية العربية التى تنطوي على الدواوين والمقامات وروح الألحان الفارسية . ومن بين التسميات الموسيقية للمقامات المتداولة في القرن الحادي عشر بواسطة منوچهري[٩٦] ، والتى ترجع إلى العصر الساساني ، نجد مقام « راست » [أى مستقيم أو «تام»] الذى لايزال على تسميته إلى اليوم في الموسيقى العربية .

والموسيقى الشرقية لاتعرف البوليفونية[٩٧] ، ولم تعرفها قط ، فمجموعة الآلات كلها تعزف لحنا واحدا دون توزيع فيما بينها مع حرية مقيّدة للعازف في تشكيل اللحن نفسه . وقد بنيت نظرية

(٩٦) شاعر معاصر للفردوسي .

(٩٧) تعدد الخطوط اللحنية أفقيا وفق طبقات الأصوات بشرية كانت أم آلية مع الاحتفاظ بمسافات محددة بين المستويات النغمية المختلفة . وللبوليفونية أنماط تعتمد على إبراز التباين بين تلك الطبقات « المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية . لونجمان ١٩٩٠ لكاتب هذه السطور » .

الموسيقى العربية على الأوتار الخمسة للعود بينما كانت الآلة القومية الفارسية التى حلت محل العود [والتى يبدو أنها لم تدخل في حيّز الاستعمال إلا خلال القرن التاسع عشر] ذات أوتار ستة .

وربما كان النفير ــ المصنوع من البرونز أو النحاس الأصفر ــ منذ القدم هو أهم الآلات الموسيقية التى تستخدمها الجيوش في الحروب [وقد وردت في الشاهنامة قصة حصار المدن على أنغام النفير أو البوق] ، ولكن النفير لم يكن الآلة العسكرية الوحيدة ، فهناك الناى والطبول التى ورد ذكرها في النصوص الپهلوية .

وقد انحصر اهتمام الكتب الپهلوية والعربية والفارسية وهى بمعرض الحديث عن فارس القديمة في شئون البلاط ، ومن أجل هذا كانت الموسيقى التى أوردت ذكرها هى موسيقى البلاط . ولو تفحصنا الاحتفالات التى أورد وصفها الفردوسي لوجدنا أن الموسيقى كانت هى العنصر المشترك في كافة ولائم الملوك والأبطال ، وأنها كانت تفسح للغناء مكانة هامة ، بمعنى أن التأليف كان يشمل مقاطع غنائية وأخرى من العزف على الآلات ، وذلك ماتبعته أيضا الموسيقى العربية .

وبالرغم من أن الفردوسي قد حدّد الآلات الموسيقية المستعملة إلا أنه لم يذكر سوى أهمها وخاصة القيثارة والعود والربابة والناى . ويذكر المسعودي في كتابه «مروج الذهب» بأن الفرس قد ابتكروا الناى الذى كان يجاوب العود ، والمزمار المزدوج الذى كان بدوره يجاوب العود ، والمزمار [الأوبوا] الذى كان يجاوب الطبل ، والقيثارة التى كانت تجاوب الصنوج . والراجح أنه كانت لديهم مجموعات ثابتة من آلتين تترادفان في العزف معا دون أن ينطوي ذلك على أى أداء پوليفوني . ويضيف المصدر الذى استقى منه المسعودي ــ وهو ابن خرداذبة ــ أن الفرس كانوا يصاحبون غناءهم بالقيثارة والعود ، وكانوا يرون أنهما أنسب الآلات لذلك .

وكانت موسيقى الحجرة عند الملوك والأمراء تؤدَّي على عدد كبير من الآلات ، فهناك نص پهلوي «لكتاب كسرى وغلامة لأونوالا»(٩٨) يورد لنا بيانا نعده كاملا إلى حد ما ، جاء فيه أن الآلات التى أحصاها غلام كسرى پرويز هى : العود العادي [دار] والعود الهندي [فين] والهارپ [تشانج] والجيتار [الطنبور] والجيتار الكبير [طنبور ايماس] والقيثارة [كانار] والعود / القيثارة [فين كانار] والناى والمزمار [مار] والتنباله [تاس] والطبلة الصغيرة [دومبالاج] والدفّ [تشامبار] والكاسات [زيل] ثم الهارپ الأيولية [اندارفاى] وآلات أخرى تعذّر التعرف عليها .

ويقدم لنا بعض الكتّاب العرب ــ مثل المسعودي في كتابه «مروج الذهب» ــ معلومات هامة عن مكانة كبار العازفين الموسيقيين في البلاط الفارسي . من ذلك أن أردشير الأول مؤسس الأسرة

(٩٨) د . يحيى الخشاب : التقاء الحضارتين العربية والفارسية . معهد البحوث والدراسات العربية. جامعة الدول العربية ١٩٦٩ صحيفة ٧٤ ، ٧٧ .

الساسانية قد عَدّ المغنين والعازفين المهرة فئة اجتماعية ممتازة . وكان الملك بهرام الخامس [بهرام جور] (٤٢٠ ـــ ٤٣٨ أو ٤٣٩ م) هاويا للموسيقى ، منح الموسيقيين مركزا أسمى بين طبقات المجتمع . ولقد بقى هذا الترتيب على حاله حتى عهد خسرو الأول ـــ كسرى أنوشروان ـــ (٥٣١ ـــ ٥٧٨م) الذى أعاد النظام إلى ماكان عليه في عهد أردشير . والواقع أن بهرام جور قد منح الموسيقيين مكانة رفيعة أبقى عليها بعضٌ من خلفائه ، وكان حماس هذا الملك الفريد للموسيقى جليا في عديد من القصص إلى حد أن بلغ مرتبة الأساطير ، ويقال إنه وجّه الدعوة إلى جماعات النُّور الذين وفدوا من الهند لإضفاء عنصر البهجة على الموسيقى .

ونعرف أن العصر الذهبي للموسيقى الساسانية كان عهد الملك خسرو الثاني (٥٩٠ ـــ ٦٢٨ م) ، دليل ذلك النقوش التى تصوّره مسترخيا وسط جواريه الموسيقيات ، وبخاصة لوحتى النقش البارز على جدران طاق بستان بالقرب من كرمنشاه . وتمثل إحداهما صيد الغزلان ، وقد ظهرت الموسيقيات في قمتها خلف الملك ، تمسك اثنتان منهن بآلة النفير وواحدة بالدفّ بينما تعزف بعضهن بالقيثارة وتصفّق الباقيات .

أما النقش البارز الذى يصور صيد الخنازير البرية فنرى به قاربا بمجاذيف غاصّا بالمغنيات وعازفات القيثارة ، تقف إحداهن إلى جوار الملك (لوحة ٣٢٠ ، ٣٢١) . وقد بدأ التاريخ يسجل أسماء العازفين المهرة ومؤلفي الموسيقى في إيران القديمة منذ عهد خسرو الثاني ، فدلّنا على « نيجيشا » الذى روى عنه شعراء فارس أنه فنان مطبوع ، وأورد ذكره نظامى بديوانه « خسرو وشيرين » ، كما تألق موسيقيان كان أكبرهما سنّا يدعى « سركش » وأصغرهما يسمى « باربد » تحدث عن حياتهما وتنافسهما « كتاب الملوك »(٩٩) وهو المصنّف الأم الذى نقل عنه كتاب العرب والفرس جميعا تاريخ الفرس القديم .

وثمة رواية أوردها كل من الفردوسي والثعالبي اشتملت على لمحات أسطورية وإن كانت في جوهرها حقيقة تاريخية ، يجملها الثعالبي في قوله : «كان سركش زعيم الموسيقيين في مجالس الطرب الخاصة لخسرو الثاني ، ومع ذلك فما كاد ينمو إلى علمه ذات يوم أن هناك مغنيا مبدعا هو « باربد » يغني ويعزف على العود في آن ، حتى داهمته الغيرة وخشى على مكانته منه فعمل على إبعاده بشتى الوسائل ، واستمال أمناء القصر والحراس عن طريق تقديم الهدايا ، كما رجا أصدقاء الملك وحاشيته إخفاء أمر هذا الموسيقى على الملك ، إلا أن « باربد » لجأ إلى حيلة بارعة إذ أغرى حارس الحديقة التى يخلو فيها خسرو إلى مباهجه أن يأذن له حين يخلد الملك للشراب بأن يتسلق إحدى الأشجار المطلة على موقع الوليمة مقابل عطية قبلها الحارس . وما كاد الملك يشرب كأسه الأولى حتى أنشد باربد بمصاحبة عوده من أعلى الشجرة أغنيته الأولى بعنوان « سبحان الله الخالق » ، فأعجب خسرو بالإنشاد وسأل عن هذا المغني الذى لم يكتشف أحد مكانه . وحين تناول الملك كأسه الثانية أنشد باربد بمصاحبة عوده أغنية

(٩٩) خداى نامه .

بعنوان « عظمة فارخار » فانتشى الملك وصاح « ياله من غناء جميل » ، ونهض الجميع يبحثون عن المغنى دون جدوى . ولما شرب خسرو كأسه الثالثة عزف باربد وغنى وأطرب مستمعيه فطلب منه الملك أن يظهر لهم ، فمثل أمامه ورحّب به خسرو وجعله على رأس الموسيقيين بالبلاط ، وهو ما أثار حنق سركش على باربد حتى إنه دسّ له السم فقتله كما يقول الثعالبي ، وحزن عليه خسرو . وعندما أحاط علما بالحقيقة استدعى سركش وقال له : « طالما سعدت بالاستماع إلى غنائك أنت وباربد ثم بالإصغاء إليك وحدك خاصة بعده ، ولكنك أبيت إلا قتله فهدمت نصف سعادتي ، ولذلك فأنت تستحق الموت ! فأجابه سركش : « إذا كنت قد هدمت نصف سعادتك يامولاى فإنك بقتلي تعمل على هدمها كلها » فعفا عنه الملك .

وبقى ازدهار الموسيقى القديمة متصلا بعد سقوط الامبراطورية الساسانية بفارس ، ولقد ورد بديوان منوچهري عدد كبير من الألحان ذات الأصل الساساني التى تُنسب إلى باربد ، وتؤكد مصادر عديدة بأنه مبتكر الألحان المسماة « بألحان القصور » أو الألحان الملكية .

ولقد اهتدى الفرس إلى التنقل في الألحان بين المقامات المختلفة والإيقاعات المتغيرة وتقسيم المقامات إلى دواوين ، وأطلقوا عليها وقتذاك « الدواوين الملكية » أو « الطرق الملكية » . وكان عددها سبعة ، أولها يسمى « سيكاف » ويختص بالربط بين الجمل ، ويمتاز الثاني بالأناقة في تقسيماته وبحيويته ، والثالث بجمال تنقلاته وامتداده من النغم الحاد حتى الغليظ ، ويعتبر ديوان « مادارو سنان » أغلظ الأنغام بين الدواوين . وكان « ساريجاد » أحبها للقلب ، و« سيسوم » ذا تأثير جاد ، على حين كان « جوباران » يتدرج في انتقالاته مقامي واحد .

وإلى باربد يُعزى ثلاثون لحنا ، واحد لكل يوم من أيام الشهر « الزردشتى » ، وثمة مجموعة من الأغاني كانت موضوعاتها تدور حول أحداث الأساطير الإيرانية الواردة في الشاهنامة . بينما نجد ألحانا أخرى تتناول أحداثا معاصرة خاصة بتلك التى يُعنى بها الملك والبلاط ، فكانوا يتغنون « بالكنوز السبع » لخسرو الثاني [برويز] مخصصين لكل كنز أغنية ، وكانوا يعدّون جواده « شبديز » أحد تلك الكنوز . ولقد ذهب ولع الملك به حدّ قسمه بأنه سوف يقتل أول من يخبره بموته . وعندما مات الحصان قام باربد بنفسه بإبلاغه كى ينقذ حياة السايس عن طريق أغنية أنشد فيها « لن يركض شبديز بعد اليوم أبدا » فصاح خسرو قائلا : « لقد مات إذن ؟ » فأجابه باربد « لقد علمنا إذن بخبر موته من الملك » . كانت كثرة هذه الألحان من ارتجال باربد يستوحيها من مناسبات الأحداث الجارية ويتغنّى فيها بمباهج الحفلات التى كانت تقام بالقصر وأسماء النساء المُقرّبات مثل « حبّة المسك » التى وضع لها لحنا باسمها ، وكذلك ألحان المناسبات الدورية مثل « لحن عيد الخريف » .

والثابت أن كافة النصوص التى نقلها إلينا الفردوسي في الشاهنامة موجودة أصلا في المصادر الساسانية التى اشتقت منها الأجزاء الوصفية الواردة في مؤلفه ، إلا أن هذه الأجزاء القديمة وصلت إلينا بعد ترجمتها من الفارسية إلى العربية . ويروى الفردوسي أن بهرام جور قصد زيارة أحد الدّهاقين الأثرياء

خلال رحلة صيد ، فأمر المضيف بناته الثلاث باستعراض مواهبهن أمام الملك ، فقامت إحداهن بالعزف على القيثارة ، بينما رقصت الثانية وهى تزن الإيقاع بدبيب قدميها ، وقامت الثالثة بغناء «لحن الملك» . وخلال رحلة الصيد نفسها دخل بهرام متنكرا في زى جواهري وقامت ابنة مضيفه بالترويح عن الضيف بالعزف على القيثارة وإنشاد أغنية «موابدة المجوس» التى لايذكر الفردوسي نصوصها في روايته ثم تستدير نحو الضيف الذى لاتعرف هويته منشدة :

« أيها الأمير ، ياصاحب البهاء الملكي ، يامن يتلألأ نجمك ، ياذا القلب الوفىّ ، يامن تدرى كيف ــ لنفسك ــ تثأر . من لم ير بهرام بعينه ، فاته أن يتملّى من طلعة الفارس الشهير ، فاتن القلوب ، ماعليه إلا أن يلمح وجهك أنت ، فمن بين المحاربين جميعا ، أنت به أشبه .»

خاتمة

امتداد موجة الإبداع الفارسي

على هدى من العرض السابق يبين لنا أن الفن كان نشاطا أساسيا للشعوب الإيرانية ، ولعله أبرز مايتميز به ذلك الشعب ، وخير ماقدم للحضارة العالمية ، بل إنه ليكاد يجلو لنا الكثير من مشكلات الثقافة الإنسانية التى طوتها الأيام بردائها . وعلى مرّ التاريخ الفارسي الحضاري الطويل الذى لايكاد يدانيه في استمراره واتصاله تاريخ آخر تعكس «الفنون الزخرفية» العبقرية الفارسية الفريدة وتعبّر عنها ، تلك الفنون التى تستمد تأثيرها على المُشاهد من جمال التصميم وقوة التعبير اللذين بلغا مرتبة عالية راسخة من الكمال لا تكاد تتزحزح . هذا الحس الزخرفي تنبض به كافة المنجزات الفنية الفارسية ، ولكأنى بالفكر الإيراني كذلك وقد اتسم بالزخرف ، تحكمه قوانين الرؤية الواضحة والرقة والتصميم والإيقاع ، نراها تتجلى خاصة في الشعر والموسيقى . ولقد تبدّى ولع الإيرانيين بالزخرفة في التقنة الدقيقة الحاذقة التى بلغت أعلى مراتب الكمال ، كما تبدّى في خصوبة خيالهم حين يبدعون التصميمات والأشكال ، فأوانيهم الخزفية القديمة المزينة بالنقوش لاتضارعها في مهارة الصنعة أية آنية في عصور لاحقة ، رغم ماجادت به الأزمان التالية من تقنيّات متقدمة . فالآنية الفارسية شديدة الرهافة ، ملساء ، رقيقة خامتها ، ومزيَّنة بنماذج طريفة قوية التعبير تستغرق الزخارف سطحها في تصميم ملائم متوافق ، حتى ليقال إن أقدم المنتجات الخزفية الفارسية في العالم تعد أحسنها من نواح عدة حتى عصرنا هذا ، كما يعترف ماتيس المصور الفرنسي الشهير أن الخزافين الفارسيين هم أساتذته .

وإذا كان فن الخزف قد اندثر منذ أواخر عهد الأخمينيين وطوال عهد الساسانيين إلا أنه عاد فازدهر من جديد خلال القرون الوسطى . ولم تقتصر هذه الصفات الجميلة لزخارف الخزف على منتجاته ،

وإنما تجلّت في الفنون الفارسية الأخرى ، كصناعات السجاد والنسيج ، بل وتعدّت ذلك إلى كل ماتناولته يد الإنسان ، كالأسلحة والأثاث والملابس والكتابة والحدائق ، كلها يوشّيها التجميل ، بالعناية نفسها التى توشّى بها منجزات الفنون الجميلة .

ولقد استعادت إيران خلال القرنين الخامس والسادس مجدها الفنى وبلغت طور النضج . ولمدة تجاوز القرنين ونصف القرن ، كانت إيران سيدة الشرق بلا منازع في الفنون الزخرفية ، إذ قد بلغت فنونها هذه أقصى درجات الرهافة وأصبح أسلوبها عالميا واضح التأثير في الفنون البيزنطية والهندية ، بل والصينية فيما بعد ، تلك الفنون التى لقنت من قبل عن إيران بتأثير فن البارثيين .

وإذ كان الزردشتيون يحرّمون تناول الطعام في الآنية الفخارية خوفا من تدنيس الأرض وهى البقعة المقدسة للجنّية أرمايتي التى كان يُرمز لها بالقنفذ ، لذلك لانجد بين آثار الحفائر الساسانية إلا جرّات الغلال وقدور المياه ، وكان هذا الفكر الغريب سببا في ازدهار الأواني المعدنية منذ القرن الثالث حتى القرن الثامن .

ولم يكن الأمراء الإيرانيون يحتفظون في خزائنهم بسبائك الفضة على حالها وإنما كانوا يحيلونها إلى أوعية وأوان وكئوس تمثل الحيوانات ، فإذا دفعتهم الحاجة إلى المال صهروها من جديد وسكّوا منها النقود . وقد اشتهر أهل سوسه بصياغة هذه الأواني والتماثيل في مهارة فائقة حتى لقد كان البعض يؤثر أن يحتفظ بها دون صهرها (لوحة ٣٤١ أ ، ب) .

○ ○ ○

وقد مرّ بنا كيف تبنّت فارس صناعة الحرير في القرن السادس الميلادي بعد أن عادت عليها تجارته بالمال الوفير إذ كانت معبرا للقوافل المارة من الصين إلى موانىء سوريا . وقد ظلت الصين قرونا طويلة تحتفظ بسر تربية دودة القز وبالتفرّد بصناعة الحرير الخام وتصديره عبر بلاد فارس إلى أن أخذت رومه في البحث عن طريق آخر غير فارس بسبب الحروب بينهما فارتبطت بمصر التى غدت مركزا صناعيا للحرير يأتيها بحراً من شواطىء الهند الغربية ، ثم تزايد إنتاج فارس للحرير وعمّ أسواق العالم ومنها بيزنطة إلى أن أصدرت الكنيسة قراراً بتحريم الأقمشة المنسوجة من دودة القز الفارسية لأنها تحمل صوراً فارسية .

وقد عثر على الكثير من الأنسجة الساسانية في كنائس غرب أوروبا ، إذ كانت رفات قديسي آسيا تُحمل إلى هناك مكفّنة بأفخر أنواع الحرير الساساني الذى رسمت عليه صورة الكبش رمز السلطة (لوحة ٣٤٢) وصورة الحصان المجّنح رمز الإله ڤيرايترنـ(١٠٠) . وكما صوّر النسّاجون حيوانات منفردة داخل إطار دائري صوّروا حيوانين أحدهما يواجه الآخر ، من ذلك صورة الأسدين اللذين يناوش

(١٠٠) بهرام .

أحدهما الآخر في ظل نخلة (لوحة ٣٤٣) ، ثم عرفوا صور الأشخاص وذلك بعد استخدامهم للعمال المصريين والسوريين ، فشاعت في النسيج الإيراني صور الفرسان يميلون فوق سروجهم ويطلقون السهام فتسقط الحيوانات وتطؤها حوافر الجياد (لوحة ٣٤٤) .

وتدلنا قطعة نسيج بقيت مطمورة في رمال قرية الشيخ عبادة بمصر على مهارة الصناع المصريين الذين نقلوا تلك الزخارف الفارسية الرائعة ، كما تكشف لنا عن مصدرها (لوحة ٣٤٥) . وقد تضمنت هذه القطعة تسعة ألوان ومشهدين يعلو أحدهما الآخر ، يجلس الملك في المشهد الأسفل جلسته التقليدية بينما تعلوه بعض مشاهد المعارك بين فرسان يحملون الأقواس بين أعدائهم الذين يظهر وسطهم بعض الزنوج ، ومن المرجح أنها تصور الملك خسرو خلال حربه الأولى ضد الحبشة التى احتلتها اليمن وحرّرها الملك الساساني عام ٥٧٠ .

وقد سعى الفنان الساساني مختارا إلى إحياء التقاليد الأخمينية التى كانت تتضمن العناصر الشرقية والإيرانية القديمة . كما خلّد دون قصد أعمال الفن البارثي وإن جاءت خالية من نبرات الفن المتأغرق . وحينما فُتح الباب على مصراعيه في إيران لاستقبال الفن المزدهر وقتذاك في الأقاليم الرومانية بسوريا ازدادت خصوبة الفن الإيراني . وعلى الرغم من أن العمال الأسرى الذين جاءوا من مختلف البلاد وعملوا في بناء القصور والمصانع والمعابد وصنع النسيج وتشكيل الجص قد طرقوا كل ميادين النشاط الفني إلا أن قواعد فنون بلادهم لم تؤثر على الفن الإيراني سوى من ناحية الشكل بينما بقيت روحه إيرانية خالصة . وامتاز هذا الفن بحيوية دمغت فنون الشعوب المجاورة بطابعه وخلقت صلة بين حضارات آسيا القديمة والحضارات الجديدة المتمثلة في حضارة الإسلام والعصور الوسطى بأوروبا .

ولم يكن الفنان الإيراني يعدّ اللون هو المظهر الطبيعي للتكوين المرسوم شأن الفنان الإغريقي ، بل كان يعدّه خاصة من الخواص التى تسمو على طبيعة الأشياء . وقديما كان لابن سينا وغيره من المفكرين الإيرانيين رأى يخالف رأى أرسطو في اللون ، فعلى حين كان الإيراني يرمز للسماء باللون الأزرق ، وللبيضة باللون الأبيض وللشجرة باللون الأخضر وللنار باللون الأحمر كان لايعد ذلك رمزا للخواص الطبيعية لتلك الأشياء . ولنا في أسود سوسه المشكّلة من قوالب الآجر المزجج دليل على هذا الاتجاه . فلم يكن اللون عند الميديين إلا وسيلة لإبراز النقش الذى يضم صوراً لموضوعات تكاد تبدو محفورة ، وفي هذا مافيه من قدرة على الخلق الفني تتجلى من وراء التلاعب بالضوء ، وإنا لنجد مثل هذا في التصاوير الجدارية الأشورية والبارثية والساسانية . وعلى حين نجد الهنود يضفون على آلهتهم الألوان البيضاء والزرقاء والحمراء والسوداء ، نجد الإيراني لايعد تلك الألوان مظهرا طبيعيا بل رمزيا . ولا نكاد نجد رواية عن الإيرانيين تدلّنا على أنهم ذهبوا إلى صفرة بشرات الصينيين أو المغول ، إذ كانوا يعدّون تلك الصفرة رمزا للشمس أو الذهب ، وهذان كانا يرمز بهما إلى تلك الأجناس التى تقطن هذا الركن الشرقي من العالم .

فاللون عند الإيرانيين كان دلالة روحية على الشيء المرسوم . وجريا على اعتقادهم بإمكان تحويل النحاس كيميائيا إلى ذهب فيتخذ لونا آخر يرمز إلى ذلك المستحدث الجديد ، كذلك كانت الحال عند اختيارهم ألوان الخيول ، فكل لون يرمز إلى معنى بذاته ، فالجواد الأبيض للأمير والناريّ للبطل .

وإنّا لنجد في الأماكن المقدسة المكرّسة لعبادة الإله ميترا والزاخرة بالتصاوير الجدارية أن توزيع الألوان يجرى وفق ما تمليه الرمزية البارثية ، وأن ميترا لا يرتدي وحده ثياب الفرسان والمجوس بل كذلك يرتدي أتباعه والمؤمنون به أثوابا ذات ألوان رمزية ، ويبدو ميترا أصفر البشرة أو ذهبيّها [وهذا هو ما جعل الإيرانيين يرفضون الاعتراف بأن الصينيين والمغول صفر البشرة] ، وينتعل حذاء ذا رقبة وثوبا قصيرا في لون النار لايفارقه ، رامزاً للشمس في الشفق ، ويلف حول وسطه حزاما أحمر ، وعلى منكبيه معطفه المقدس . وقد انتفخ بفعل الريح فبدا وكأنه على صهوة جواد يعدو . وفي الجزء الأسفل من النقش وعلى خلفيته نرى القبة السماوية الزرقاء المرصّعة بالنجوم الذهبية . وكان ميترا يصور دائما جالسا فوق عرش ذى متكأ ينتهي على شكل قوس مرتديا ثيابا خضراء من الحذاء ذى الرقبة إلى قلنسوته الفريجية ، وقد صفّف شعره تصفيف المجوس أيام ميديا القديمة .

كان «الشكل» لدى فناني الإغريق كافيا لتحديد معالم الموضوع ، ولم تكن ثمة حاجة بهم إلى تحديد اللون ، تلك الصفة التى لم يعنوا بها عناية كبيرة ، ومن ثم فقد كان من الميسور لديهم تصوير زنجي على رخام پاروس الأبيض وتصوير ڤينوس على خشب الأبنوس الأسود . وعلى العكس من ذلك كان مفهوم الفنان الإيراني الذى تمسك باللون عادّاً إياه خصيصة لاغنى عنها فاستخدمه بوفرة وإتقان واختاره لامعا واضحا براقا ساطعا ، وهكذا جاء موضوعه براق السطح حتى ليكاد جوفه أن يشّع . وقد يكون الزعم بأن البارثيين لم يكن لهم فن أو دين يستحق الاهتمام تبسيطا للأمور ومجافيا للحقيقة ، فقد كشفت الحفائر منذ ما ينيف عن ربع قرن عن عالم ظل مجهولا متواريا حتى يومنا رغم أنه يمثل حضارة استغرقت خمسة قرون . ويبدو أن الفنان البارثي كان يحاول تنفيذ مايشبه لوحات الزجاج الملون المعشّق بالرصاص والأيقونات أو صور المصباح السحري دون أن يهتم بالتجسيد ، ولهذا نراه يحدّد إطاره والخطوط المحوّطة لكل شخص في وضوح ، ولكل لون ولكل شيء لديه قيمته الرمزية ، ثم هو ينتقى الألوان النقية غير المخلوطة كي يكسو بها لوحته كلها على غرار ما يفعل صانع لوحات الزجاج المعشّق . أما عن رسومه فهو لايذكّرنا بالسجاد الفارسي القديم فحسب بل بفن الصياغة السكوذي الذى انتشر في السهوب والبراري .

كذلك أبدع الساسانيون المخطوطات المصورة التى شاركت بنصيب وافر في ازدهار فنونهم ، فلقد كتب المسعودي يقول إنه رأى عند أحد أشراف فارس في اصطخر كتابا ضخما يحتوي على صور للملوك الساسانيين على ورق رقيق وبألوان لانعرف الآن عنها شيئا . والراجح أن هذه الكتب المصورة قد أثّرت في الفنون التشكيلية تأثيرا كبيرا ، وهذا ماتوحى به مجموعة النقوش التى تمثل انتصار شاپور على جورديان الثالث وفيليب العربي وڤاليريانوس . ومن المقطوع به أن الحلقات الثلاث التى تمثل

الصراع بين رومه وفارس خلال ستة عشر عاما قد ظهرت كل منها على حدة في الكتب المصورة التى تتغنّى بشاپور الأول ، وجاء الفنان التشكيلي فاستوحى هذه الكتب حتى إذا شرع ينقل صورها على الحجر جمع الصور الثلاث في نقش واحد فضم ملك الملوك إلى الأباطرة الثلاثة المقهورين .

ومن المحتمل أن يكون أسلوب تجميع عدة مشاهد حول شخص واحد أو شيء واحد قد جاء متأثرا بتيّارات وافدة من العالم الروماني الغربي ، فإنا نرى بمعبد داجون لوحة رسمها فنانون من سوريا لإله اليهود (لوحة ٣٤٦) تصور قصة « تابوت العهد » بطريقة تشبه نقش شاپور . وما نظن عهدها يتجاوز في القدم سنتى ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، فنجد الصنم بعد أن سقط مرتين تهشم في إحداهما رأسه ، كما تكررت الأواني المقدسة المبعثرة ، على حين نجد تابوتا واحدا على عربة تجرها بقرتان . ومن الجائز أن تكون هذه اللوحة قد اقتبست عن منمنمات ثلاث تصور كل منها التابوت والأدوات الأخرى التى جمعت وتكررت هنا عدا التابوت (لوحات ٣٤٧ ، ٣٤٨) . وقد يكون مردّ تشابه النقوش الصخرية الساسانية والرسوم الجدرانية ذات الأصل السوري إلى فنانين مسيحيين عاشوا في إيران وكانوا ممن وفدوا إليها بعد اشتداد الحرب بين شاپور ورومه التى اضطرت إلى التنازل له عن عدد كبير من مدن سوريا .

وكان إضفاء هويّة الملوك الفرس على ملوك اليهود سابقا على الإسلام ، فقد ادعى الملوك الپارثيون والساسانيون أنهم ينحدرون من قورش الذى عدّه العهد القديم مسيح بنى إسرائيل ، وكذلك اعتاد يهود الشرق الروماني أن يعدّوا — عن هوى — بعض ملوك الفرس [أنه] سليمان الحكيم . وبعد الغزو العربي عدّ العرب فارس مملكة سليمان وسمّوا ضريح السلطانة أم قورش في پاسار جاديه كما أسلفت قبر « أم سليمان » . وفي منتصف القرن العاشر نشر المسعودي حملة دعائية واسعة النطاق مضادة للعرب تغنّى بها الشعراء الفرس الذين كانوا يصرّون على أن الفرس ينحدرون من اسحق وأن زردشت هو إبراهيم الخليل . وكان اليهود المنتشرون بكثرة في فارس وفي بغداد يحرصون كل الحرص على ألا يكذّبوا صلة القربى هذه التى كانت تتفق وأغراضهم ومصالحهم .

ويبدو تأثير فن الساسانيين في مصر وسوريا وآسيا الصغرى واضحا في المعمار ، فلقد أعجب فنانو هذه البلاد بالقصور الساسانية التى كثرت فيها العقود المتعاقبة المتوازية والدهاليز المقببة التى تربط قاعات الاستقبال بالأجنحة الخاصة ، وهى التى كانت منفصلة في العمارة الأخمينية ، واستوحوا تلك القصور في إقامة « البازيليكا » الضخمة التى يكتنفها الظلام ، كما تبنّى الغرب المسيحي في عمارته القوطية وفى الشرق الإسلامي العقود المدّببة المختلفة التى استحدثها الساسانيون ، وكذا القبة القائمة على عقود الزوايا « الخناصر » المتدّلية [المقرنصات] التى اكتشفها المهندسون الساسانيون خلال سعيهم إلى طريقة لتركيب القبة ذات القاعدة المستديرة فوق جدران الحجرة ذات المسقط المربع الشكل . وتتلخص هذه الطريقة في تحويل المسقط المربع الشكل إلى مسقط مثمن الشكل ، وذلك بعمل خناصر للزوايا أعلى جدران الحجرة المربعة .

وفي مستهل العهد الساساني خلال القرن الثالث كانت ثمة مدرستان فنّيتان تتقاسمان التعبير التشكيلي

عن المسيحية ، أولاهما مدرسة المدن اليونانية الكبرى بالشرق كالإسكندرية وأنطاكية وإفسوس ، وكانت ذات طابع متأغرق ، والأخرى هي مدرسة أورشليم والمناطق السورية التى نهضت لنشر التعاليم الإنجيلية مع بقائها أمينة على فن التصوير الأسيوي القديم .

وظهر التأثير الساساني على الغرب واضحا في النقش ، حيث نرى على صليب القديس برتان (لوحة ٣٤٩) بمتحف القديس أومير ، وعلى لوحة الزجاج المعشق الملون بكنيسة القديس دُني (لوحة ٣٥٠) صورة للأصبع السبابة مرفوعة ، وهى إشارة تعبر عن الاحترام والخضوع في النقوش الإيرانية .

ويقرر العلامة جيرشمان أن بعض مشاهد العهد الجديد قد تأثرت بعقيدة ميترا ، فكثيرا ماشُبّه المسيح بالشمس ، واتخذ تاريخ مولده ليتفق وموعد عيد إله الشمس ومولد الشمس السنوي مع الانقلاب الشتائي ، وكذا جاء التناول المسيحي صورة منه في عقيدة ميترا ، كما جاء صعود المسيح على غرار صعود ميترا . كما يرجّح أن المسيحيين الأوائل حين ابتكروا موضوع عبادة المجوس «أو تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل» الإيقونوغرافي[١٠١] ، كانوا يرمزون إلى انتصار المسيح على ميترا ، وحين كسوا المجوس بالثياب الفارسية قصدوا إلى أن هؤلاء الرحالة أتوا من بلاد فارس ، وأن حركة الأصبع السبابة المرفوعة إلى الأمام التى يؤديها أردشير الأول أمام أهورا مزدا في نقش رستم (لوحة ٣٥١) ماهي إلا الحركة التى كان يؤديها أشراف الساسانيين في حضرة شاپور الأول في نقوش بيشاپور ، وهى الحركة التى أداها ملوك المجوس بعد ذلك وهم يتجهون إلى بيت لحم في نقوش كنيسة ڤيك (لوحة ٣٥٢) .

كذلك تأثر الفن القبطي بالفن الساساني كما نرى في إحدى لوحات دير القديس إرميا بسقارة الذى شيد عام ٤٧٠ ، فصوّرت العذراء وهى ترضع المسيح في كوّة زينت بعدد من الوجوه الساسانية (لوحة ٣٥٣) ، ونجد هذه الوجوه الساسانية مصورة في الكتب وفي الأديرة . وقد تبيّن لنا كيف نقل الفن الساساني حصيلته الزخرفية الحيوانية من فن لورستان وفنون السكوذيين والصرماط[١٠٢] التى اكتسبت أشكالا غريبة ازدهرت خلال ألفى عام ، وصارت مصدر وحى للفنون الأوروبية والأسيوية ، ووجدت أرضا خصبة في الغرب الذى أخذ يحتضنها ويحوّرها لتلائم ذوقه .

ولقد حملت جميع المنتجات الساسانية من أنسجة وحليّ وأوان وأحجار كريمة منقوشة رسوم الحيوانات ، وهذه كلها ــ بالإضافة إلى التحف الدقيقة ــ هى التى وثّقت العلاقات بين الفن الساساني

(١٠١) المجوس الثلاثة أو حكماء الشرق هم ثلاثة من مجوس الشرق قدموا إلى أورشليم تابعين نجم بيت لحم حين علموا بمولد يسوع المسيح ، ولما رأوه خروا ساجدين . وتطلق كلمة المجوس على أتباع الديانة الزردشتيه .

(١٠٢) الصرماط شعب من أصل إيراني قام في نهاية القرن الثالث ق.م. ومستهل القرن الثاني ق.م. بغزو جنوب روسيا ، واحتل المناطق التى كان يعيش فيها السكوذيون بعد أن طردهم غربا .

والفن الغربي . ويعود جيرشمان فيشير إلى احتواء «حشوة العقد» لكنيسة القديس چيل في مدينة بوفيه (لوحة ٣٥٤) على موضوع زخرفي إيراني قديم هو تمثال الحيوان المزدوج الجسد والوحيد الرأس ، وإن يكن الفنان الغربي قد أخضعه لشكل الإطار المحيط به في «حشوة العقد» فبالغ في حجم الجسدين كى يشغلا الفراغ كله ، وجعل من رأسه ومن قناع الحيوان الضاري الذى يعلو حشوة العقد مركز التكوين الفني ، بينما تبعت حركة الرقبة والسلسلة الفقرية والذيل في التوائها شكل الإطار نصف الدائري لحشوة العقد .

وكان مما لفت الفنانين الأجانب صور ملك الملوك «ظل الله في الأرض» المنقوشة على جملة غفيرة من المباني وقطع النقود (لوحة ٣٥٥) ، وقد نقلها فنان قبطي على لوحة من العاج دون نظر إلى تفاصيل الثياب أو التاج . وليس من المستبعد أن تكون تصاوير كأس خسرو قد شاركت في تكوين الموضوع المسيحي الذى يصور المسيح في جلاله في «حشوات عقود» كنائس العصور الوسطى (لوحة ٣٥٦) .

ويبدو أن موضوع الأسد المنقضّ أو الجائل بين الوهاد والرُّبى ذو أصول فارسية ، ولا يدفع هذا ظهور شريط حول عنقه تتطاير أطرافه ، فقد تكون هذه نزوة من الفنان الساساني . ولقد كان الأسد هو الموضوع المفضل في حركات التبادل الفني الكبرى التى وقعت في ذلك العهد ، إذ نجد هذا الموضوع مسجلا فوق لوحات الفيسفساء وعلى الأقمشة والأباريق . وفي (لوحة ٣٥٧) نرى أسدين متقابلين قد فغر كل منهما خطمه مزمجرا ، وقد عالج الفنان الموضوع وفقا للتقاليد الفارسية ، فحرص على أن تكون اللبدة مضفورة ، وأن ينتهي الذيل على شكل حربة ، وأن يحمل الأسد على فخذه صورة نجمة وهى سمة حيوانات «ملك الملوك» ، وظهر الجسم في وضعة جانبية والرأس في وضعة مواجهة ، ثم فصل الفنان بين الأسدين بشجرة الحياة الفارسية .

وفيما بين القرنين التاسع والحادي عشر حين كان التجار المسلمون يحملون إلى أوروبا فيما يحملون النسيج الفارسي وعليه رسوم للطاووس منشور الذيل أو مطوّقا رقبته بعقد وحمل بمنقاره غصنا ، رأينا هذه الرسوم تشيع في أوروبا ، ورأينا الفن البيزنطي نقشا ونحتا يتأثر به (لوحة ٣٥٨) ، وإذا الرومان يجعلون الطاووس رمزا للخلود كما جعله المسيحيون رمزا لبعث المسيح (لوحة ٣٥٩) . وبعد الفتح العربي لمصر رأينا أقباط مصر متأثرين في النسيج بالموضوعات الفارسية ، مضيفين إليها بعض عناصر محلية وأخرى بيزنطية لا سيما الحيوانات المتواجهة أو المعتمدة على شجرة الحياة ، وكذا الفرسان الذين يصوّبون سهامهم إلى الوحوش .

وعاش الفن الساساني في بيزنطة وبغداد والقاهرة بعد اندثار ملوك فارس ، فهذا اللون الغريب المميّز للفن القبطي ماهو إلا صورة من فنون فارس ، وموضوع المرأة المحاطة بالأقنعة والمطلة من النافذة والطيور المتواجهة (لوحة ٣٦٠) ليست بدورها إلا موضوعات فارسية . وإذا كان العرب الأوائل قد

أعجبوا بالأنسجة القبطية التى تستخدم رسوما هندسية فقد وجدوا في رسوم الأقمشة الساسانية التى تشيد بالحرب وبالصيد مايتفق مع أهوائهم ويتجاوب مع حياتهم الأولى بَدْواً رُحّلا .

وامتد تأثير الساسانيين إلى الهند إذ تقابلت الحضارتان الهندية والفارسية في التصاوير الجدارية بمعابد بوذا في كهوف باميان(١٠٣) الصخرية (لوحة ٣٦١) ، وعلى الرغم من طغيان بملامح الفن الهندي في رسوم هذه الكهوف فثمة ملامح للفن الفارسي تتجلى في الملابس والألوان الزاهية .

وكذلك غزا الفن الساساني بلاد التركستان وجميع المدن الواقعة على جانبى الطريق الذى كانت تسلكه القوافل حاملة الحرير الصيني إلى شواطىء سوريا . يدلنا على ذلك التصوير الجداري الجذاب للمأدبة الذى عُثر عليه في بندجيكنت (لوحة ٣٦٢) معبّرا عن المجتمع الآري الأرستقراطي بآسيا الوسطى الذى تأثرت رسومه البديعة في المدن القديمة الممتدة على «طريق الحرير» تأثرا شديدا بالطابع الساساني . وكانت مثل هذه الرسوم تزين جدران المنازل وتشى بولع الفنانين بالخطوط الأنيقة ونزوعهم نحو إضفاء الروح الدينية أو مباهج الحياة الدنيوية على تصاويرهم . كذلك عبر الفن الساساني الصين إلى اليابان واستقر في مدينة نارا (٧٢٤ — ٧٤٨ م) وترك أثره في مقتنيات القصر (لوحة ٣٦٣ و٣٦٤) وفي نسيج المدينة (لوحة ٣٦٥) ، كما ظهر التأثير الفارسي في التحف الفنية في بلاد الصين وخاصة في أقمشة البروكار ومناظر الصيد وصور الحيوانات (لوحة ٣٦٦) .

وعلى الرغم مما حملته غزوات الإسكندر في طياتها من طبع البلاد المغلوبة على أمرها بطابع إغريقي فلقد ظلت إيران خلال ذلكما القرنين اللذين عاشتهما في ظل هذا الفاتح تعطى وتأخذ لم يغلبها النازحون إليها من اليونانيين — وكانوا كثرة — على موروثها ، كما لم تستطع هى أن تغلب هؤلاء النازحين على موروثهم ، وظلت هي وظلّوا هم ، وبقى الفنان اليوناني والإيراني يحيا كل منهما إلى جانب الآخر ، وصمد الفن الإيراني لهذا الغزو ينقل ميادينه من نمرود داغ إلى نيزا مارة بيبرسيسوليس ، وهكذا كلما ضاق به مكان اختار غيره مهجرا ونزح إليه . وهو في كل هذا لم يتأثر بالفن الإغريقي إلا في القليل الذى لايمس سوى القشور ، وهكذا لم يقو الفن الإغريقي على أن يمس الصميم من الفن الإيراني ولم يقو على أن يغلبه على أمره .

وحفاظ إيران على تقاليدها هو الذى بعث فيها روح المقاومة لاسيما في مناطقها النائية حيث كان يحلّ البارثيون الذين انتهى إليهم زمام البلاد ، الذين سرعان ماتشرّبت نفوسهم كل ماهو قديم من التراث الإيراني وانطلقوا لإحيائه بعد أن كادت الصور الوافدة تطمس معالمه ، وهكذا عاشت إيران في صراع مرير مع هذا الغزو الغربي وكانت آخر الأمر هى الفائزة . وكان من نتائج سيطرة البارثيين على إيران أن امتدت حدودها السياسية إلى نهر الفرات . وإننا لنتبين في الحضر وفي دُورا أوروبوس — اللتين خضعتا لسلطانهم — أن فن البارثيين قد تحّلى بسمات الفن الإيراني التقليدية ، بل لقد امتد هذا الفن إلى تَدْمُر

(١٠٣) في أفغانستان الحالية وهى منطقة الآثار البوذية .

بسوريا على الرغم من أنها لم تكن سياسيا تحت سلطان الپارثيين .

وحين ملك الفن الإيراني مقاليد أمره وأخذ ينظر إلى موروثه وتقاليده ، كان الساسانيون قد تربّعوا على عرش إيران فكانوا خير حماة لهذا القديم ، مشاركين في الأخذ من الحضارات الأجنبية بنصيب ، فإذا الفن الإيراني يضم إلى قديمه جديدا ، وإذا هو ينتشر شرقا حتى الصين وغربا حتى المحيط الأطلسي .

وخلف المسلمون الساسانيين على البلاد فكانوا هم الورثة الحقيقيين لهذا الفن ، وبسطوا نفوذهم إلى آماد شاسعة ، من الهند إلى جبال البرانس قرونا عدّة ، وطووا تحت ظلّهم فيما طووا من حضارات تلك الحضارة الرائعة التى نبتت فوق الهضبة الإيرانية . من هنا كان تأثير الفن الفارسي في الفن الإسلامي عظيما ، ومن هنا حفظ الفن الإسلامي للفن الإيراني رسومه وتقاليده . وإن كان الفاتحون العرب قد عاشوا سادة البلاد سياسيا فلقد عاشوا ينهلون من جميع ألوان الفنون . ولكن هذه البلاد التى يسرى في دمها وفي طبعها مقاومة كل دخيل عليها عاشت تصارع الفاتحين أيضا ولكن على صورة تختلف عن تلك التى صارعوا بها المقدونيين . وذلك أنهم بعد ماأسلموا وذابت الفوارق بينهم وبين غزاتهم بقيت بعض مناطق من البلاد تحتفظ بلغتها ودينها وكتابتها كما فعل سكان المنطقة المتاخمة لبحر قزوين وكما فعل سكان خراسان شرقا ، وأدخلوا على الإسلام أفكارا ليست منه ، من جعل على بن أبى طالب هو الخليفة أو الإمام بالنص ، ويخلفه بنوه الأئمة ، وما إلى ذلك من المبادىء الشيعية الكثيرة التى حزبت وحدة المسلمين . ومن يدري لعل زعامة إيران الفنية هى التى حركت فيها أن تكون لها زعامة دينية ، فأشاعت تلك الأفكار التى خلقت بها لنفسها وجودا دينيا جديدا إلى جانب وجودها الفنى والقومي ، لذا لم يكن غريبا أن تطغي الثقافة الفارسية على بغداد وتظهر واضحة جلية في بلاطات الخلفاء منذ مستهل القرن التاسع . ثم كانت ثمة أسر فارسية نازعت الخلافة السلطة ، منها البويهيون والسّامانيون والصّفاريون . وفي منتصف القرن العاشر استقبلت فارس الأسر المنحدرة من أصل تركي التى سرعان ماأكتسبت الطابع الإيراني ونصبت من نفسها حاميا لكل ماهو فارسي من لغة وشعر وفن .

ومن ثم لم يكن غريبا في مثل هذه الظروف السياسية والدينية أن نجد فنون إيران على الرغم من اعتناق أهله الإسلام تمضي وفق التقاليد الموروثة عن الفن الساساني مدفوعة إلى هذا بالشعور القومي . ولم يتكرر ذلك الشقاق الذى حدث إبان حكم الپارثيين بين الفنين الإيراني واليوناني الدخيل ، كما لم ينشب صراع ضد مايفد إليها من الخارج ، فزينتْ قصور الأمراء العرب بزخارف جصية ورسوم جدارية تعالج الموضوعات التقليدية التى كانت تزين قصور الأمراء الساسانيين ، بل إن صانع الخزف العربى أخذ يحاكي نماذج صناع الخزف الساسانيين ذات الخيال الرائع مما أخصب أعمال الفنان حفّار العاج والخشب . وعلى أية صورة كان نوع المادة الوسيطة المستخدمة سواء أكانت معدنية أم زجاجية نسيجا أم خشبا أم حجرا صلدا ، فلقد أخذ الصناع اليدويون يغترفون من ذخيرة الموضوعات الساسانية التقليدية وزخارفها الشائعة .

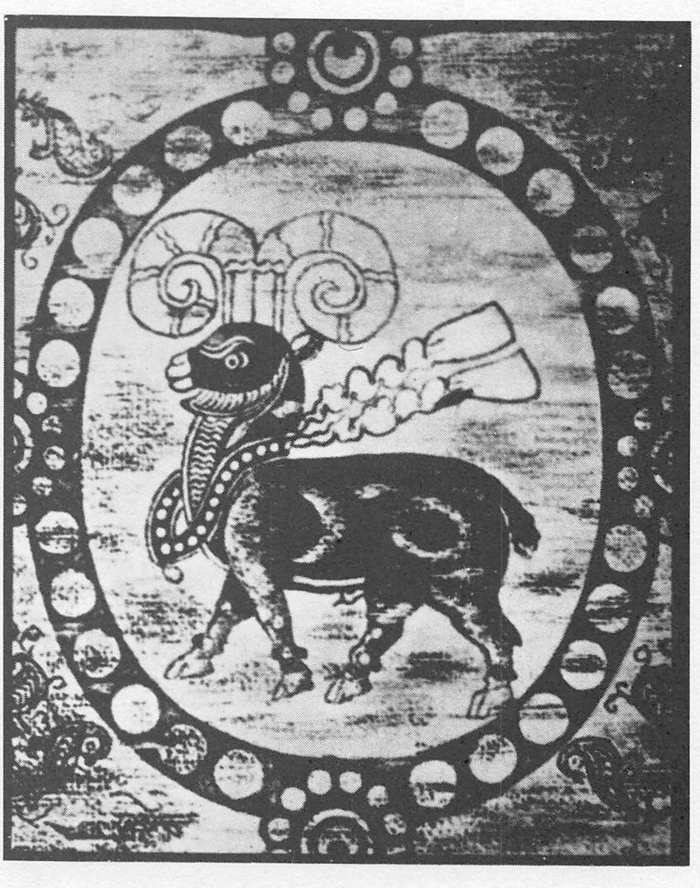
على أن العرب باتصالهم بالعالم الغربي نقلوا إليه ألوانا من حضارات الأمم التى انطبعوا بطابعها وكان من بينها تلك الحضارة الساسانية التى ملأ العرب بها حياتهم البدوية وأشبعوها بها ، إذ كانت أولى ماطالعتهم من حضارات بعد خروجهم من البادية ، كما كانت شرقية في طابعها لاينفر منها الذوق العربي . وهكذا كُتب لتلك الحضارة الساسانية أن تعيش حياة ثانية وإن حملت اسما جديدا ، كما كُتب لها أن تخرج من تلك الحدود الضيقة إلى آفاق واسعة ، وأن تدخل مع العرب حيث دخلوا ، وأن يعرفها الغرب مع ما عُرف للعرب ، وأن تفيد منها حضارات أخرى جديدة كما أفادت منها الحضارة العربية .

لوحة ١٣٤١أ فن ساساني : كأس فضية عليه نقش للملك كسرى أثناء وليمة جالسا على عرشه ومن حوله القيان . بإذن من ولترز آرت جاليري . بلتيمور .





لوحة ٣٤١ ب إحدى الراقصات العاريات اللاتي يرقصن أمام كسرى . تفصيل من اللوحة السابقة .



لوحة ٣٤٢ فن ساساني — مصري . أنتينوي [الشيخ عبادة] . نسيج مرسّم : الكبش ذو الشرائط . القرن السادس — السابع الميلادي .



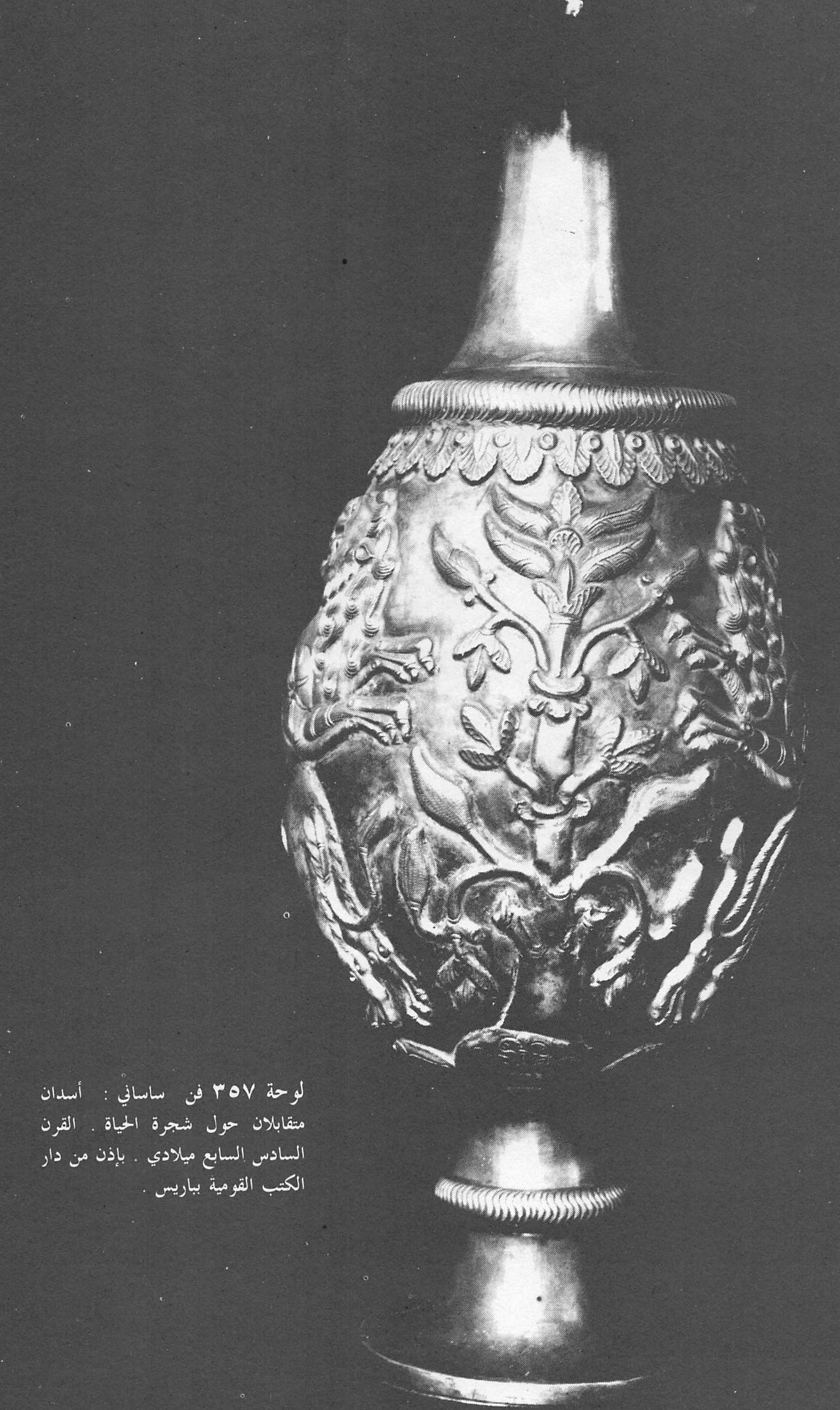
لوحة ٣٤٣ فن إيراني . نسيج مرسّم : أسدان محوّران يتجهان نحو شجرة الحياة . القرن السابع — الثامن م . بإذن من متحف نانسي .



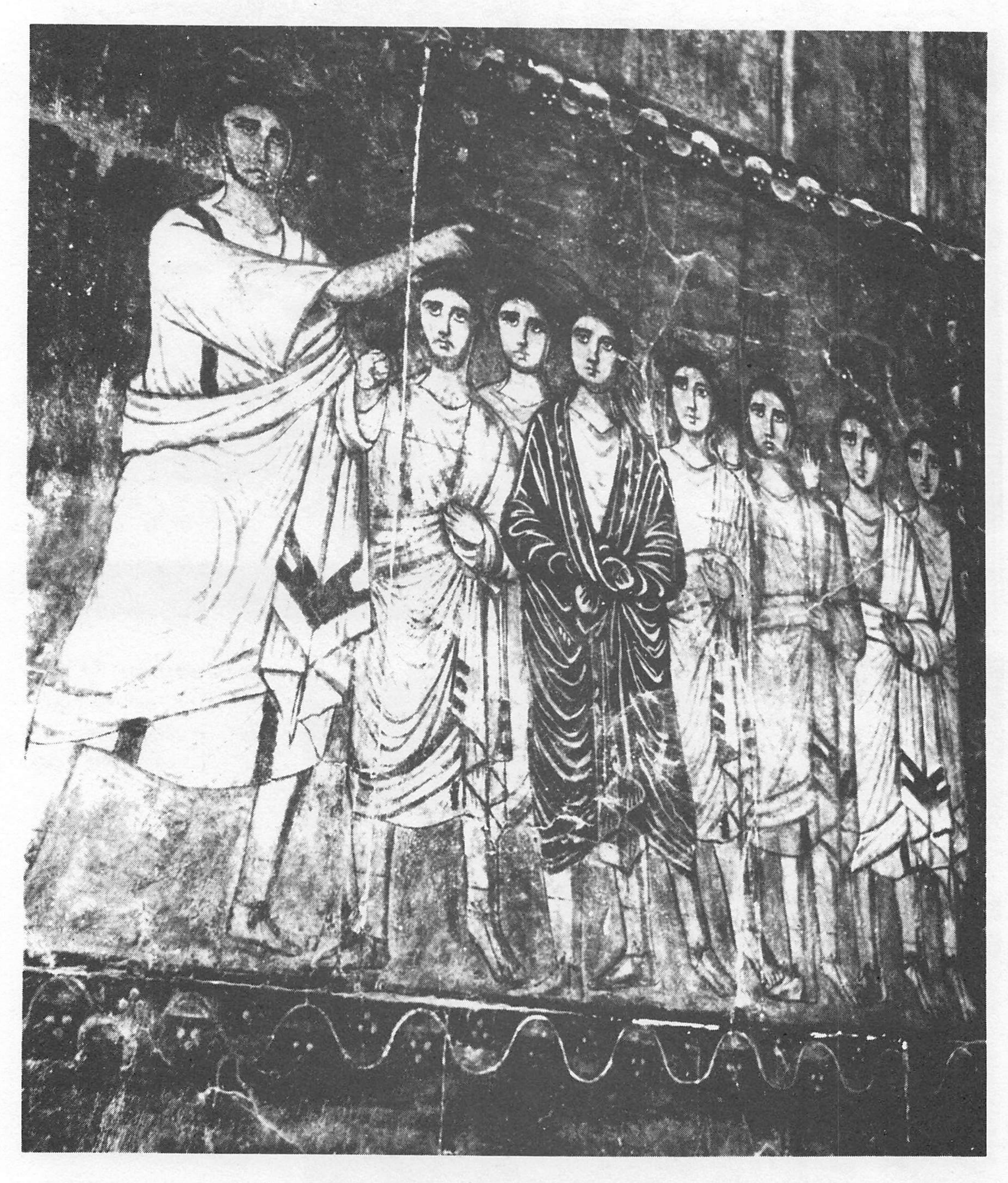
لوحة ٣٤٤ فن ساساني ــ مصري . نسيج مرسّم : فارسان يصوّبان السهام . القرن السادس م . بإذن من متحف ليون .



لوحة ٣٤٥ فن ساساني ــ مصري . أنتينوي [الشيخ عبادة] : خسرو الأول يشترك في معركة فرسان ورماة ضد أحباش مملكة أكسوم .



لوحة ٣٥٧ فن ساساني : أسدان متقابلان حول شجرة الحياة . القرن السادس السابع ميلادي . بإذن من دار الكتب القومية بباريس .



لوحة ٣٤٨ رسم جداري ملون على حائط كنيس دورا أوروبوس : صموئيل يمسح رأس داوود بالزيت .



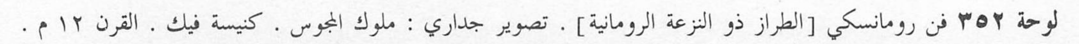
لوحة ٣٤٩ متحف القديس أومير : صليب القديس برتان . القرن ١٢ ميلادي .

لوحة ٣٥٠ فن رومانسكي ــ كنيسة القديس دينى : زجاج معشّق ملوّن : تصوير رمزي للنبى موسى . القرن ١٢ م .

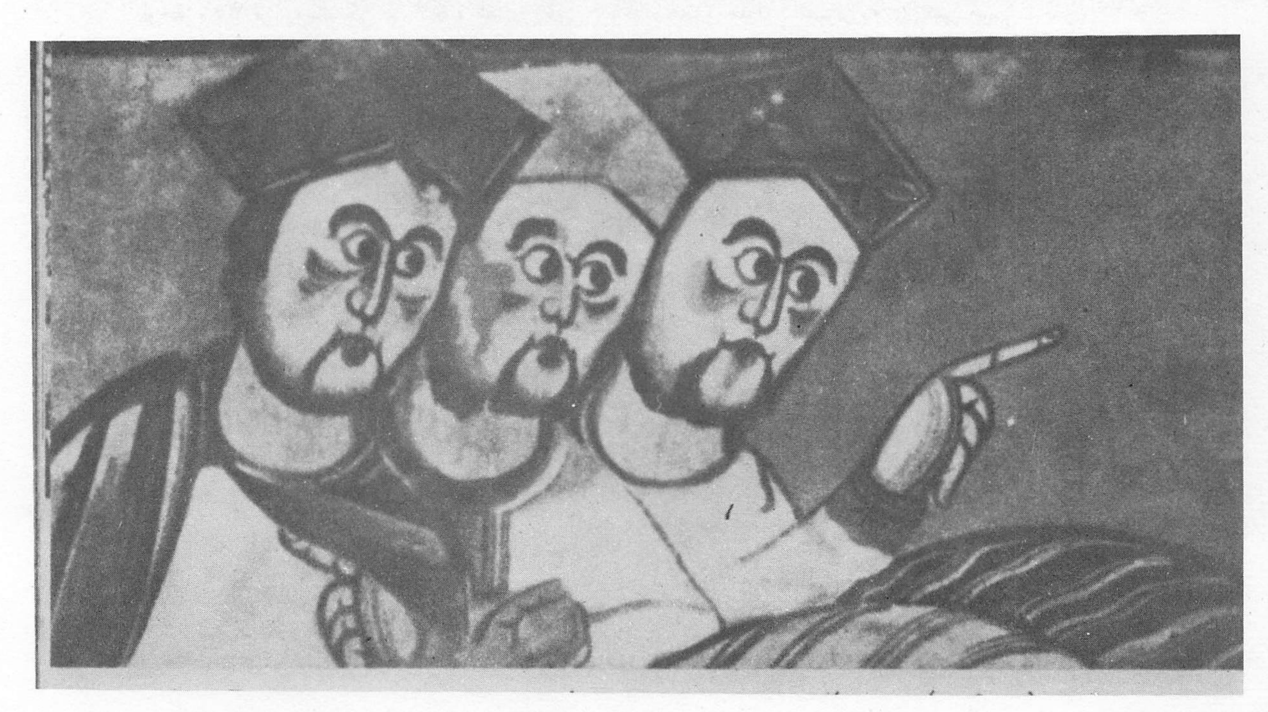




لوحة ٣٥١ نقش رستم : أردشير الأول يرفع السبابة أمام أهورا مزدا .

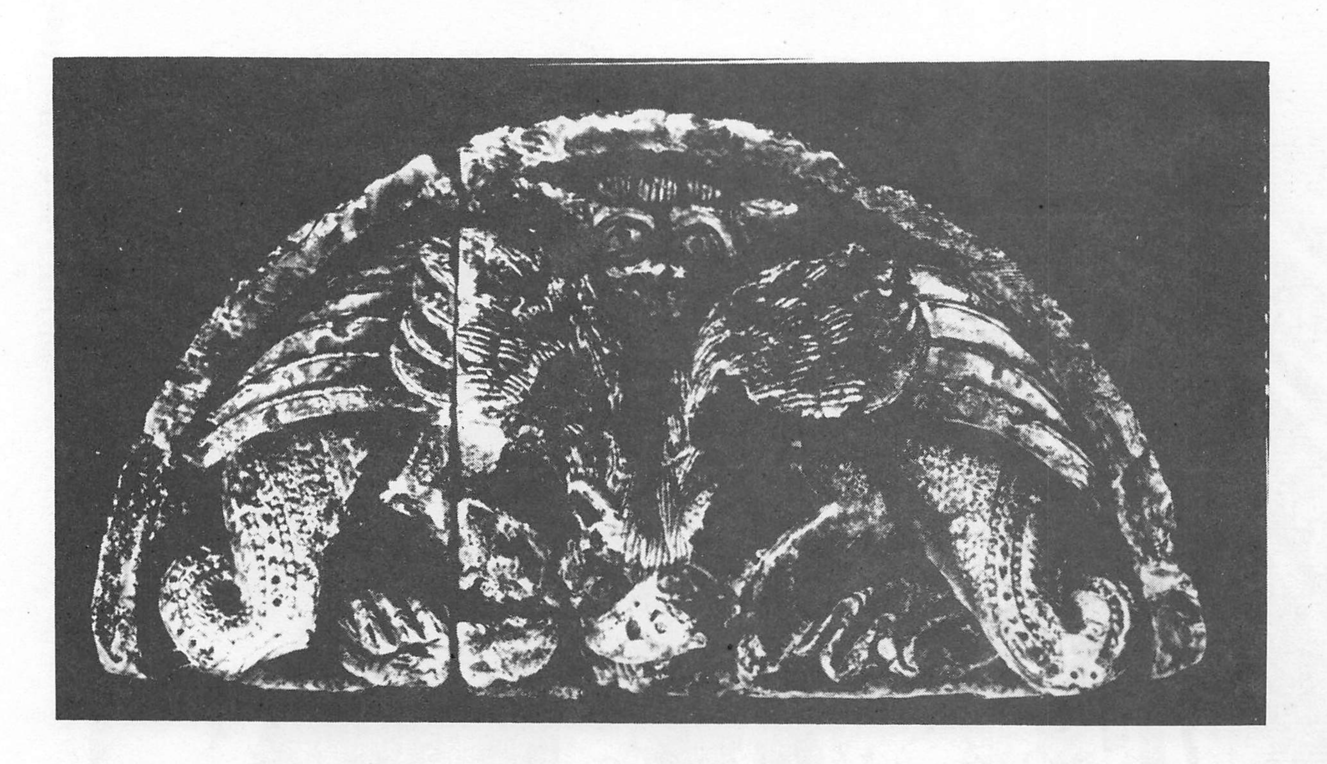


لوحة ٣٥٢ فن رومانسكي [الطراز ذو النزعة الرومانية] . تصوير جداري : ملوك المجوس . كنيسة فيك . القرن ١٢ م .





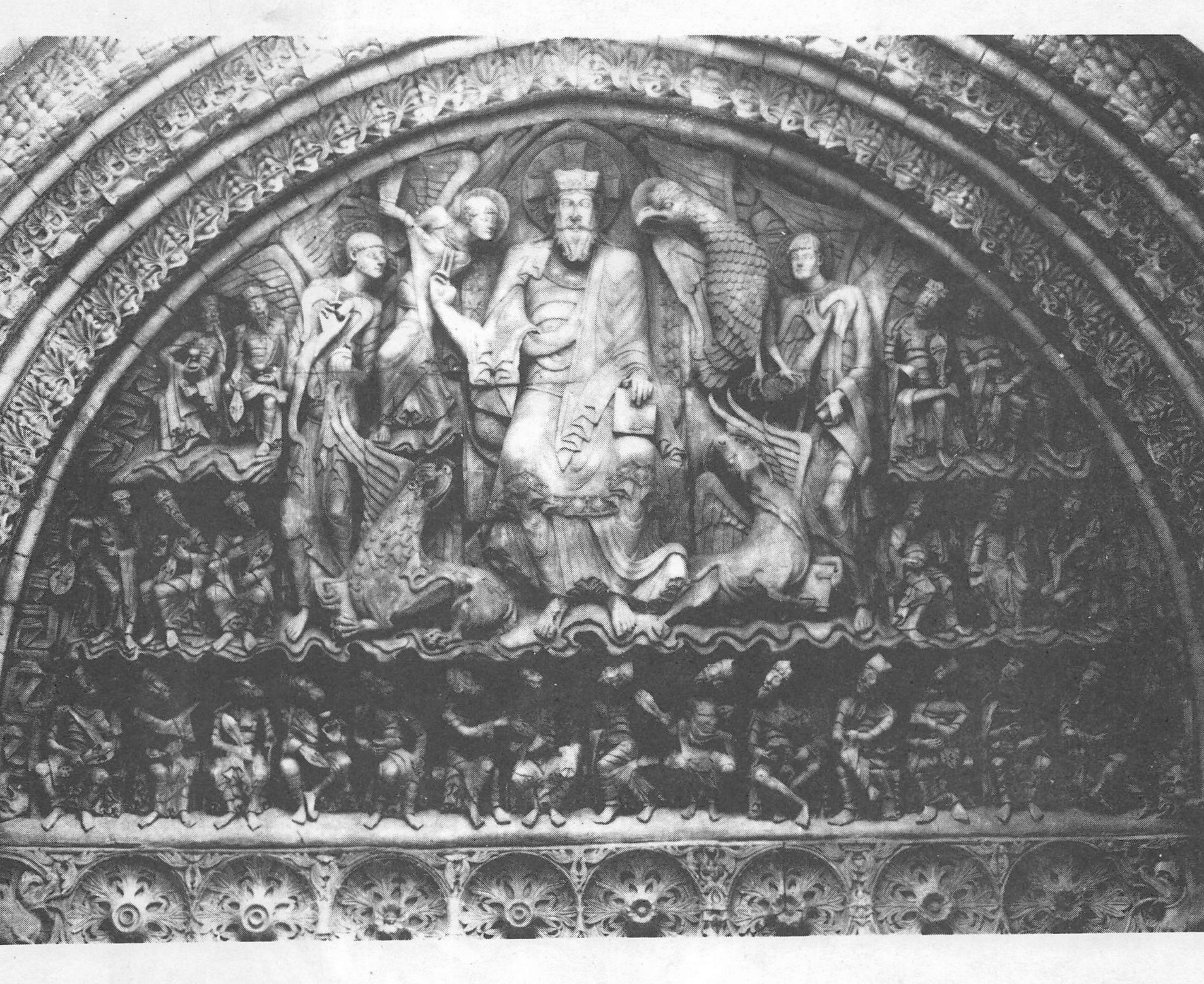
لوحة ٣٥٣ فن قبطي . تصوير جداري : العذراء ترضع المسيح . دير القديس إرميا بسقارة .



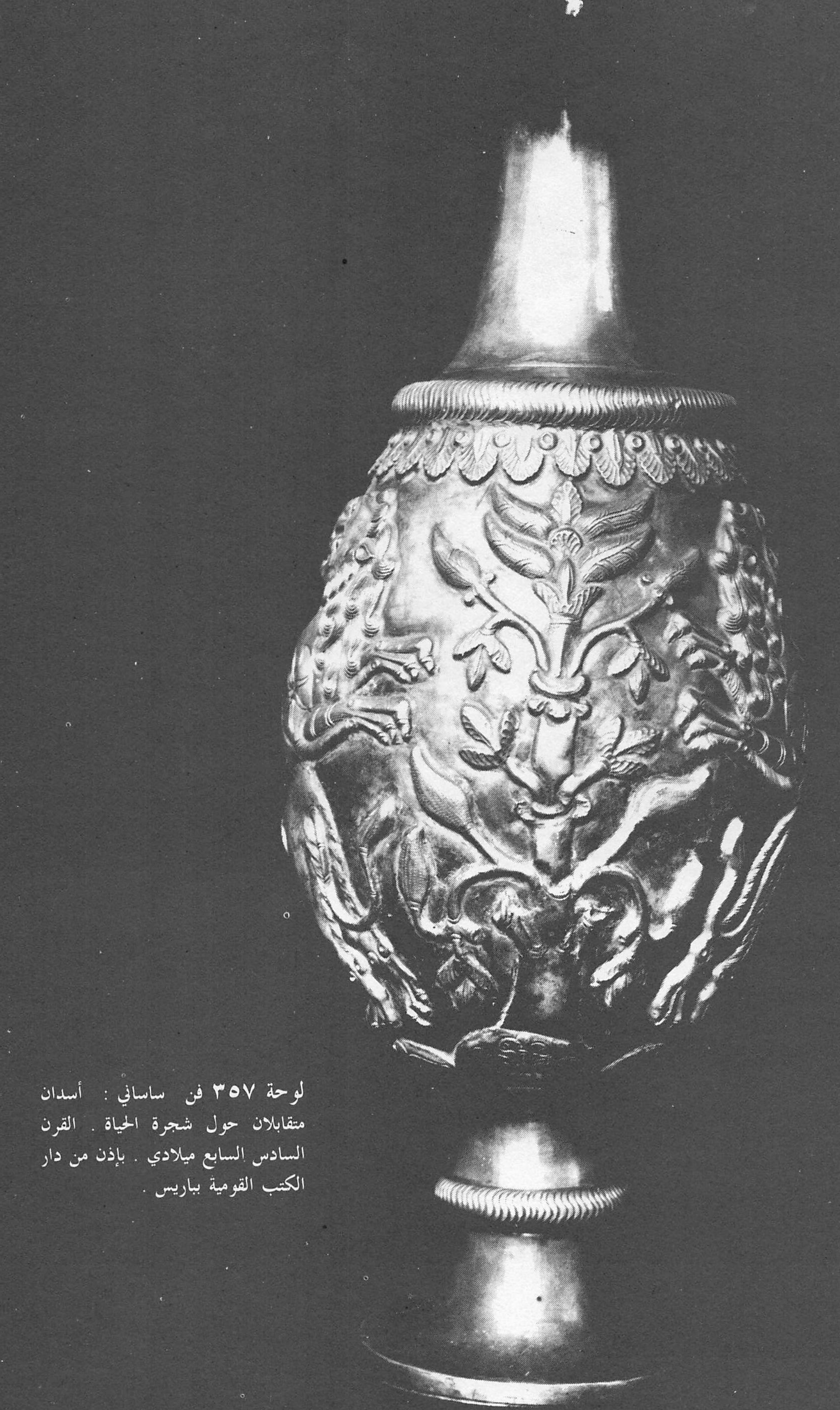
لوحة ٣٥٤ فن رومانسكي . بوفيه . حشوة العقد بكنيسة القديس جيل : حيوانان برأس متّحدة . القرن ١٢ م .



لوحة ٣٥٥ فن قبطي : لوحة تمثل شخصية ملكية على عرش من العاج . القرن السابع الميلادي .



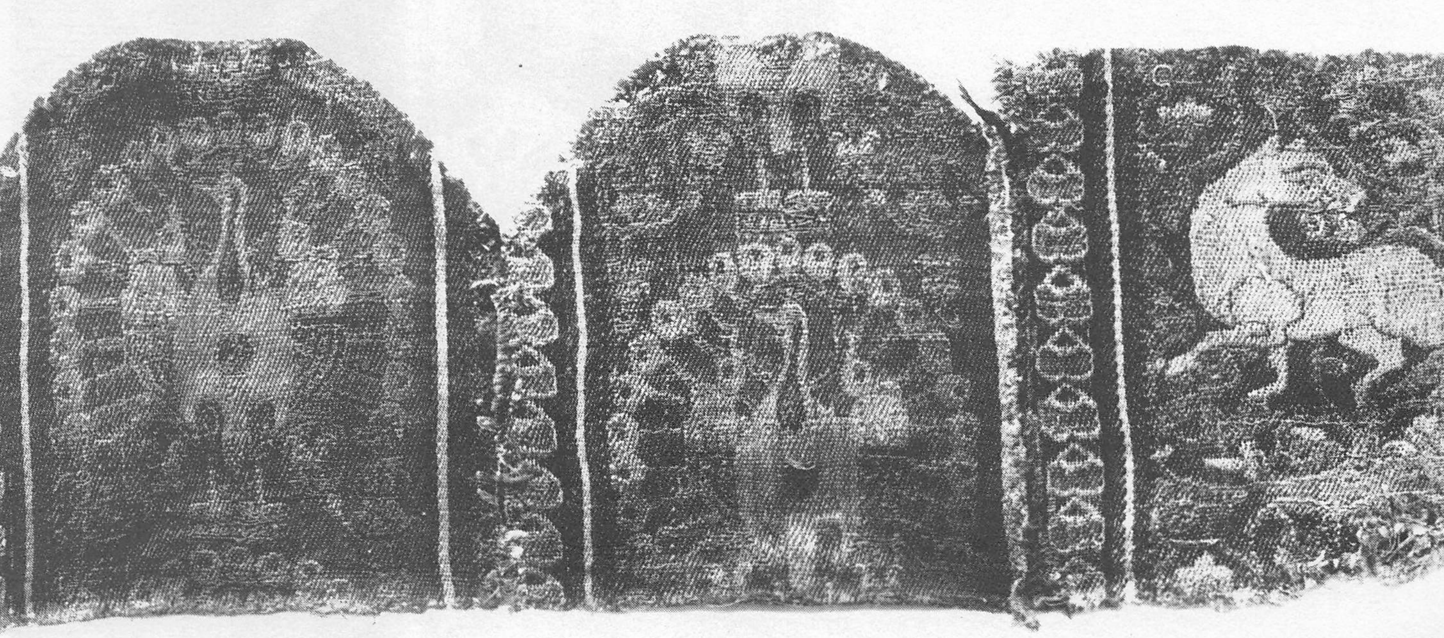
لوحة ٣٥٦ فن رومانسكي [الطراز ذو النزعة الرومانية] . من لانجدوك . موساك . حشوة العقد فوق المدخل الرئيسي : المسيح في جلاله محاطاً برموز الرسل الأربعة وملاكين . القرن ١٢ م .



لوحة ٣٥٧ فن ساساني : أسدان متقابلان حول شجرة الحياة . القرن السادس السابع ميلادي . بإذن من دار الكتب القومية بباريس .

لوحة ٣٥٨ فن بيزنطي . البندقية : لوحة محفورة لطاووس ينشر ذيله . من الرخام (٩٨٦م) . بإذن من كنيسة القديس مرقص بفنيسيا .

لوحة ٣٥٩ فن إسباني مغربي . نسيج مرسم من الحرير :
أ ــ طاووس ينشر ذيله .
ب ــ أيل تحيط به توريقات .
القرن الثاني عشر ميلادي . بإذن من المتحف البريطاني .





لوحة ٣٦٠ فن قبطي ــ نسيج مرسّم «المرأة في النافذة» محاطة بالأقنعة والطيور المتواجهة [من الكتان والصوف والحرير] . بإذن من معرض الفن بمدينة كانساس .

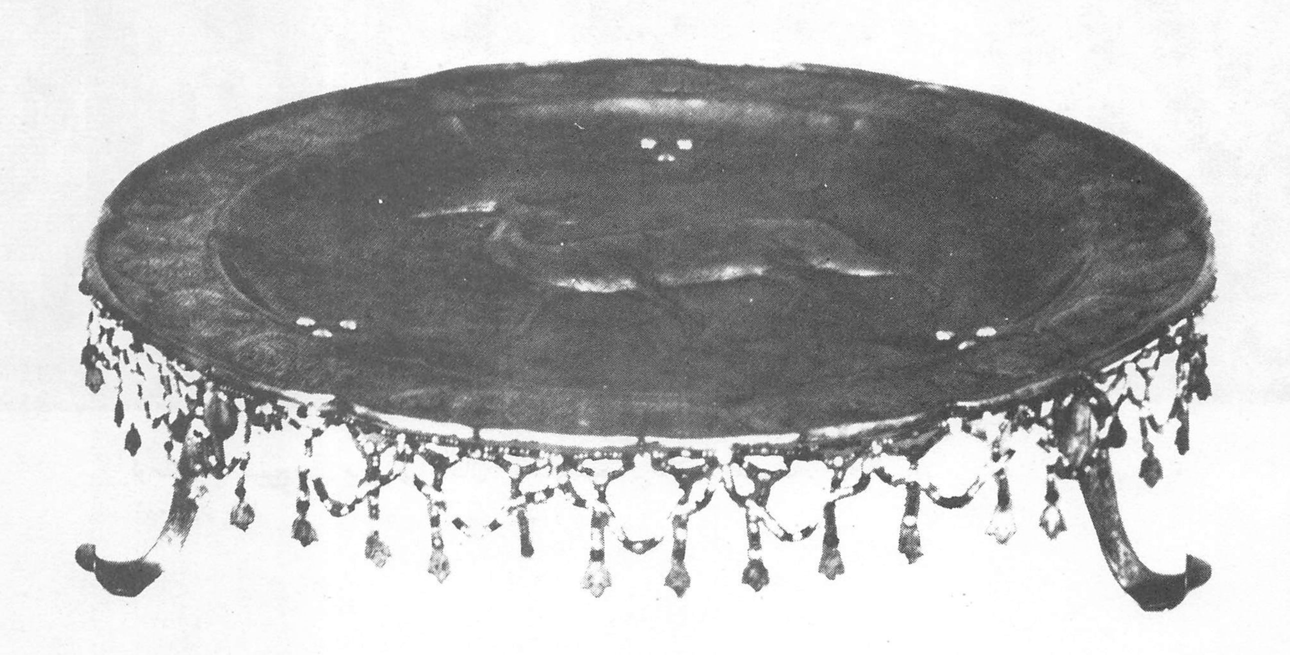


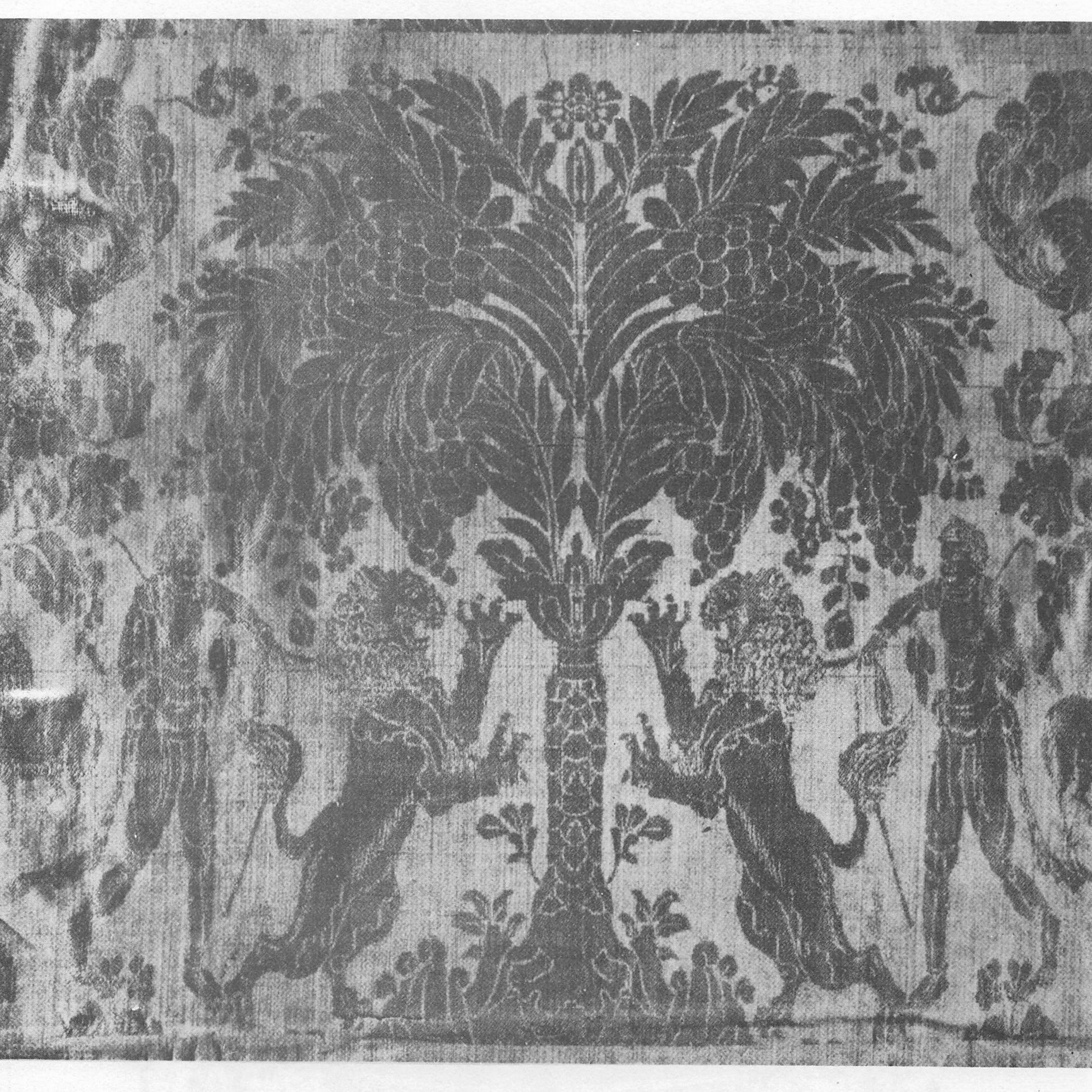
لوحة ٣٦١ فن إيراني بوذي . باميان [أفغانستان] : بوديساتفا الجميل . رسم على السقف . القرن الخامس ــ السادس ميلادي .



لوحة ٣٦٢ تصوير جداري تركستاني : السغديون يشتركون في حفل شعائري . القرن السابع الميلادي .

لوحة ٣٦٤ فن إيراني صيني . أسرة طان : صينية ذات نقوش حيوانية ونباتية من الفضة المذهبة . بإذن من الكنز الامبراطوري لأسرة شوسو إن في نارا .





لوحة ٣٦٥ نسيج ياباني من وحى ساساني : فرسان يقتنصون الأسد . القرن الثامن الميلادي بإذن من الكنز الامبراطوري لأسرة شوسو إن بنارا .



لوحة ٣٦٦ نسيج ياباني متأثر بالفن الساساني . القرن السابع الميلادي . بإذن من الكنز الامبراطوري لأسرة شوسو إن في نارا .

ثبت ببليوجرافى لكاتب هذه السطور

● موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى .

(الصور الملونة بالأجزاء التسعة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو » .

العنوان	النوع	الطبعة	السنة
١ ـــ الفن المصرى القديم : العمارة	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٢
		طبعة ثانية	١٩٩٠
٢ ـــ الفن المصرى القديم : النحت والتصوير	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٢
		طبعة ثانية	١٩٩٠
٣ ـــ الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٦
٤ ـــ الفن العراقى القديم	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٤
٥ ـــ التصوير الإسلامى الدينى والعربى	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٨
٦ ـــ التصوير الإسلامى الفارسى والتركى	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٣
٧ ـــ الفن الإغريقى	دراسة	طبعة أولى	١٩٨١
٨ ـــ الفن الفارسى القديم	دراسة	طبعة أولى	١٩٩٠
٩ ـــ الفن الرومانى (جزءان)	دراسة	طبعة أولى	١٩٩٠
١٠ ـــ فنون عصر النهضة (جزءان)	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٧
١١ ـــ الفن البيزنطى	دراسة	طبعة أولى	١٩٩٠
١٢ ـــ فنون العصر الوسيط	دراسة	طبعة أولى	
١٣ ـــ التصوير المغولى الإسلامى فى الهند	دراسة	طبعة أولى	١٩٩٠
١٤ ـــ الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى أوليفييه ميسيان)	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٠
١٥ ـــ القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية	دراسة	طبعة أولى	١٩٨١
		طبعة ثانية	١٩٩٠
١٦ ـــ الإغريق بين الأسطورة والإبداع	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٨
		طبعة ثانية	١٩٩٠
١٧ ـــ ميكلا نجلو	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٠
١٨ ـــ فن الواسطى من خلال مقامات	دراسة وتحقيق	طبعة أولى	١٩٧٤
		طبعة ثانية	١٩٩٠
١٩ ـــ معراج نامة [أثر إسلامى مصور] (جزءان)	دراسة وتحقيق	طبعةأولى	١٩٨٧

● أعمال الشاعر أوفيد

العنوان	النوع	الطبعة	السنة
٢٠ ـــ ميتامورفوزيس [مسخ الكائنات]	ترجمة	طبعة أولى	١٩٧١
		طبعة ثالثة	١٩٩٠
٢١ـــ آرس أماتوريا [فن الهوى]	ترجمة	طبعة أولى	١٩٧٣
		طبعة ثالثة	١٩٩٠

● أعمال جبران خليل جبران

العنوان	النوع	الطبعة	السنة
٢٢ ـــ النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٩
		طبعة سابعة	١٩٩٠
٢٣ ـــ حديقة النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٠
		طبعة سابعة	١٩٩٠
٢٤ ـــ عيسى إبن الإنسان : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٢
		طبعة رابعة	١٩٩٠

العنوان	النوع	الطبعة	السنة
٢٥ ـــ رمل وزبد :	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٣
جبران خليل جبران		طبعة رابعة	١٩٩٠
٢٦ ـــ أرباب الأرض :	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٥
جبران خليل جبران		طبعة ثالثة	١٩٩٠
٢٧ ـــ روائع جبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٨٠
الأعمال المتكاملة		طبعة ثانية	١٩٩٠
٢٨ ـــ كتاب المعارف لابن قتيبة	تحقيق	طبعة أولى	١٩٦٠
		طبعة سادسة	١٩٩٠
٢٩ ـــ مولع بفاجنر : لبرنارد شو	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٥
٣٠ ـــ ريتشارد فاجنر	دراسة نقدية	طبعة أولى	١٩٧٥
٣١ ـــ المسرح المصرى القديم :	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٧
لإتيين دريوتون		طبعة ثانية	١٩٨٩
٣٢ ـــ إنسان العصر يتوج رمسيس	تأليف	طبعة أولى	١٩٧١
٣٣ ـــ فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون : لبيير دانينوس	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٤
		طبعة ثانية	١٩٨٩
٣٤ ـــ إعصار من الشرق أو جنكيز خان	تأليف	طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة خامسة	١٩٩٠
٣٥ ـــ العودة الى الإيمان : لهنرى لنك	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٠
		طبعة ثالثة	١٩٦٤
٣٦ ـــ السيد أدم : لبات فرانك	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٨
		طبعة ثانية	١٩٦٥
٣٧ ـــ سروال القس : لثورن سميث	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة ثالثة	١٩٩٠
٣٨ ـــ الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٢
		طبعة ثانية	١٩٥٢
٣٩ ـــ قائد البانزر : للجنرال جوديريان	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٢
٤٠ ـــ حرب التحرير	تأليف	طبعة أولى	١٩٥١
	بالمشاركة	طبعة ثانية	١٩٦٧
٤١ ـــ تربية الطفل من الوجهة النفسية	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٤٤
٤٢ ـــ علم النفس فى خدمتك	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٤٥
٤٣ ـــ مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٤
(١٨٠٠ ـــ ١٩٠٠) (جزءان)		طبعة ثانية	١٩٩٠
٤٤ ـــ مذكراتى فى السياسة والثقافة (جزءان)	تأليف	طبعة أولى	١٩٨٧
		طبعة ثانية	١٩٩٠
٤٥ ـــ المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية	إعداد وتحرير	طبعة أولى	١٩٩٠
[إنجليزى ـــ فرنسى ـــ عربى]			

بالفرنسية

٤٦ ـــ Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort, «UNESCO» 1974.

بالانجليزية

٤٧ ـــ In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage «UNESCO». 1972.

٤٨ ـــ The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Religous Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.

٤٩ ـــ The Miraj-Mameh: A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays Presented to I.E.S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

٥٠ — Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.

La Figuration Sacrée.

La Figuration Profane.

Plastique et musique dans l'art pharaonique.

Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣

Annuaire du Collège de France 73 Année Paris, II Place Marcellin- Bertholet 1973

٥١ — **المشكلات المعاصرة للفنون العربية** . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة مواقف . عدد ٢ أيار ١٩٧٤ . بيروت .

٥٢ — **حرية الفنان** . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

٥٣ — The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement, 31 December 1976.

٥٤ — **رعاية الدولة للثقافة والفنون** . محاضرة ألقيت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) . فبراير ١٩٨٩ .

تحت الإعداد

* **فنون القرن الثامن عشر والتاسع عشر**
* **الترجمة العربية لكتاب أنطوان ده سانت إكسوبرى**

« القلعة » Citadelle

* **الترجمة العربية لكتاب الشاعر الرومانى لوكر يشيوس « فى طبيعة الأشياء » De Rerum Natura**

المراجع العربية

(١) أحمد أمين / **فجر الإسلام** — لجنة التأليف والنشر والترجمة ١٩٥٩ صحيفة ٩٨ — ١١٣ .

(٢) أبو القاسم الفردوسي / **الشاهنامة** — ترجمة الفتح على البنداري وتحقيق الدكتور عبد الوهاب عزام . جزء ثان / ٤٣ — ٤٦ دار الكتب المصرية ١٩٣٢ .

(٣) إدوارد جيبون / **اضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها** / ترجمة محمد على أبو دره . مراجعة الأستاذ / أحمد نجيب هاشم . الجزء الأول .

(٤) **تنسر** (كتاب) ترجمة الدكتور / يحيى الخشاب ، القاهرة ١٩٥٤ .

(٥) محمد عبد الكريم الشهر ستاني / **كتاب الملل والنحل** ١٩١٠ صحيفة ٩٨٥ ، ٦١٩ ، ٦٣٢ .

(٦) د. يحيى الخشاب : **التقاء الحضارتين العربية والفارسية** . معهد البحوث والدراسات العربية . جامعة الدول العربية ١٩٦٩ .

المراجع الأجنبية

☐ **Bouche-Leclerc, A.:** *L'Iran Séleucide et Parthe, «La Civilisation iranienne»* Paris. 1952.

☐ **Browne, E.G.:** *A literary History of Persia,* New York,1925.

☐ **Contenau, G.:** *Arts et styles de l'Asie Antérieure,* Paris. Collection «Arts, styles et Techniques» Larousse, 1948.

☐ **Christensen, A.:** *L'Iran sous les Sassanides.* Copenhagen 1944.

☐ **Denison, E.:** *A survey of Persian Art.* Vol. I. *The Influence of Early Islam Upon Persian art.* P. 129. Edited by **Arther Upham Pope.** Oxford University Press. London and New York. 1938.

☐ **Edwards, I.E.S. (Edit.):** *The Cambridge Ancient History* Vol. 2 Part 1,2 Cambridge University Press 1973.

☐ **Faure, Elie:** *Històire de l'Art.* Vol. one, Jean Jacques Pauvert éditeur 1964.

☐ **Frankfort, H.:** *The Art and architecture of the Ancient Orient.* Harmondsworth. «The Pelican History of Art» Penguin Books 1954.
☐ **Godard, André:** *The Art of Iran,* George Allen. London 1965.
☐ **Ghirshman, G.:** *L'Iran des origines à l'Islam,* «Bibliothèque Historique, Payot, 1951.
☐ **Ghirshman, Roman:** *Perse, Proto-Iraniens, Mèdes, Achémenides.* L'Univers des formes. NRF. Gallimard 1963.
☐ **Ghirshman, Roman:** *Iran, Parthes et Sassanides.* L'Univers des formes. N.R.F. Gallimard 1962.
☐ **Herzfeld, E.:** *The pre-Achaemenian and the Achaemenian epochs, in Archeological History of Iran,* London. Oxford University Press 1934.
☐ **Herzfeld, E.:** *Iran in the Ancient East,* London and New York. Oxford University Press 1941.
☐ **Herzfeld, E.:** *Zoroaster and his World,* Princeton, Princeton University Press 1949.
☐ **Huart, C. et Delaporte, L.:** *L'Iran Antique, Elam et Perse et la Civilisation Iranienne,* Paris, «L'évolution de l'Humanité», Vol. 24, Albin Michel 1943.
☐ **Huyghe, R.:** *L'Art et l'Homme.* Vol. one. Larousse 1957.
☐ **Luigi Pareti, Paolo Brezzi and luciano Petch:** *History of Mankind, the Ancient World Cultural and scientific Development.* Vol. 1,2 and 3. Under the auspices of UNESCO 1965.
☐ **Mazahéri, A.:** *Les Trésors de l'Iran.* Skira, Génève 1970.
☐ **Orkel, J.:** *Sassanian metalwork,* «Survey of Persian art». Vol. one, Oxford 1938.
☐ **Porada, E.:** *Iran Ancien.* Collection «L'Art dans le monde». Paris. Albin Michel 1963.
☐ **Pope, A.U. (Edit.):** *A survey of Persian Art from Prehistoric times to the present.* London & New York. Oxford University Press. 6 volumes 1938.
☐ **Rutten, M.:** *Arts et styles du Moyen Orient,* Paris 1950.
☐ **Rutten, M.:** *The Persian Empire, Art and Mankind,* Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art. Editor René Huyghe. Paul Hamlyn, London. 1962.
☐ **Stein, A.:** *Old Routes of Western Iran.* London 1940.
☐ **Schmidt, E.F.:** *Flights over ancient cities of Iran,* Oriental Institute of the University of Chicago 1940-
☐ **Starchy, J. Palmyre:** «*L'Orient illustré.* Paris, Adrien-Maison Neuve 1952».
☐ **Sarre, F.:** *L'Art de la Perse Ancienne,* trans. Paul Budry, Paris 1921.
☐ **Schmidt, E.:** *The Treasures of Persepolis and other discoveries in the Homeland of the Achaemenians,* Chicago 1939.
☐ **Piotrovsky, Boris:** *Ourartou,* Archaeologia Mundi, traduit par Anne Metzger. Les éditions Nagel, Génève. Paris Munich.
☐ **New Larousse Encyclopedia of Mythology:** *Mythology of Ancient* Persia, Paul Hamlyn. London, 1959. P.P. 309-322.

الفهرس

فن البارتيين

الفن الإيراني بين التأثير والتأثر

فن الساسانيين

خاتمة

امتداد موجة الإبداع الفارسي

١٩٩٠ / ١٦٩٦
٩٧٧ ـــ ٤٤٢ ـــ ١٠٩ ـــ ٤



٥ شارع جمال الشاهد ـــ مدينة الصحفيين ت ٣٤٧٤٢٥٩